DIE SCHRIFTEN
DES SINNENDEN WANDERERS

II

A. BOGDANOFF

DIE KUNST UND DAS PROLETARIAT



„DER KENTAUR“
VERLAG IN LEIPZIG UND WOLGAST 1919



DIE SCHRIFTEN DES SINNENDEN WANDERERS

ZWEITES BUCH

A. BOGDANOFF

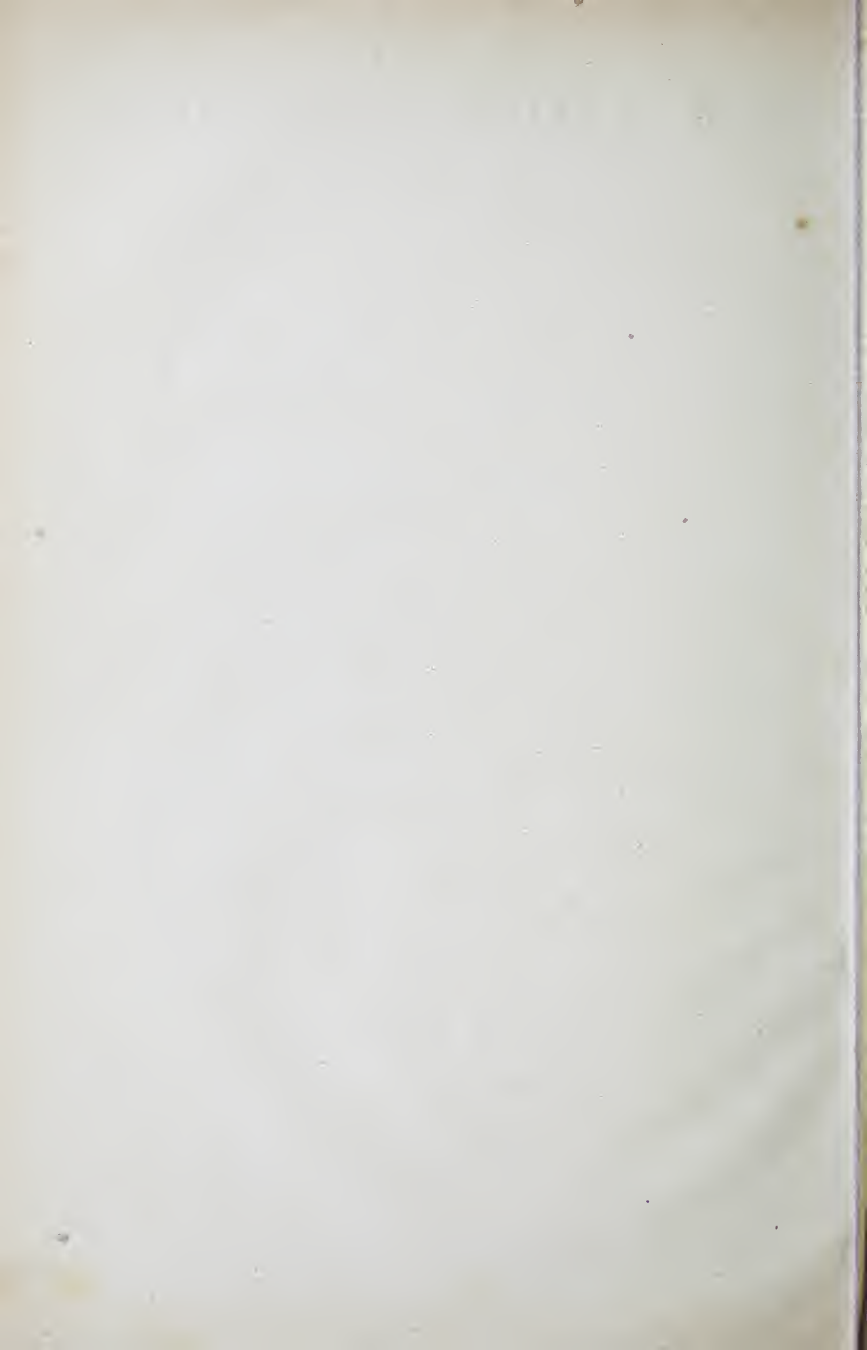
DIE KUNST UND DAS PROLETARIAT

„DER KENTAUR“ VERLAG
LEIPZIG UND WOLGAST 1919

ÜBERSETZUNG VON GR. JARCHO

Druck von Radelli & Hille in Leipzig

WAS DIE PROLETARISCHE POESIE IST



I.

Die proletariſche Poeſie iſt vor allen Dingen Poeſie, eine beſtimmte Art Kunſt.

Es gibt keine Poeſie und überhaupt keine Kunſt, wo keine lebendigen Bilder ſind. Würden wir die Rechentafel oder die Geſetze der Phyſik in beliebig bearbeiteten und glatten Verſen darlegen, ſo würde es noch keine Poeſie ſein, denn abſtrakte Begriffe ſind keine lebendigen Bilder.

Es gibt auch da keine Poeſie und überhaupt keine Kunſt, wo keine Harmonie in der Verbindung der Bilder iſt, und keine gegenſeitige Übereinſtimmung und kein Zuſammenhang zwiſchen ihnen, was man „Organiſiertheit" nennt, vorhanden iſt. Wenn z. B. die gemalten Figuren durch einen gemeinſamen Plan miteinander nicht verbunden ſind, oder wenn ſie durch Zufall ordnungslos aufgeſtellt ſind, ſo haben wir kein Bild vor uns, keine Kunſtmalerei.

Vor einiger Zeit wurde in einer ruſſiſchen Zeitung ein Gedicht gedruckt, welches ſo anfing:

> Krieg ohne Ende, Krieg bis zum Sieg!
> Schreien berauſcht die Taſchen des Kaufmanns.
> Was ſchert ihn das Blut der Gefallenen.
> O nur mit Gewinn den Krieg zu beendigen!
> Auch der Induſtrielle, die Taſchen geſtopft
> Belügt bewußt die Arbeiter.

Seitens der Redaktion war es ein Verbrechen, ſolche Verſe zu drucken. Ein Verbrechen wie gegen den Leſer, ſo auch gegen den Autor, irgendeinen aufrichtigen, ehr-

lichen Arbeiter, der einfach nicht wußte, was Poeſie iſt. Hier ſind entweder gar keine lebendigen Bilder („den Krieg mit Gewinn zu beendigen“, „der Induſtrielle belügt bewußt die Arbeiter“) oder ſie ſtehen in einem ſchroffen Gegenſatz zueinander (die Taſchen „ſchreien“ und noch „berauſcht“). Das iſt wie ein ſpeziell geſchriebenes Muſter von dem, was dem Künſtleriſchen entgegengeſetzt iſt.

Man muß wiſſen und nicht vergeſſen: Kunſt iſt die Organiſierung von lebendigen Bildern; die Poeſie – die Organiſierung von lebendigen Bildern in Worten.

II.

Der Anfang der Poeſie liegt da, wo auch der Anfang der menſchlichen Rede überhaupt liegt.

Die Schreie, die die Urmenſchen bei ihren Arbeitsanſtrengungen unwillkürlich ausſtießen – die Arbeitsſchreie – waren die Embryonen der Worte, die erſten Bezeichnungen: als natürliche und für alle verſtändliche Wiedergabe der Handlungen, bei denen ſie entſtanden ſind. Und dieſelben Arbeitsſchreie wurden die Keime der Arbeitslieder.

Sie waren nicht eine einfache Unterhaltung oder Zerſtreuung. In gemeinſamen Arbeiten hatten ſie die Anſtrengungen der Arbeitenden geeinigt, verliehen ihnen Harmonie, rhythmiſche Regelmäßigkeit und Bündigkeit. Sie waren infolgedeſſen ein Mittel zur Organiſation der kollektiven Anſtrengungen. Dieſelbe Bedeutung behalten ſie auch jetzt noch.

In den Schlachtliedern, die ſich ſpäter entwickelten, tritt die organiſatoriſche Bedeutung mit einer anderen Schattierung auf. Sie wurden meiſtens vor der Schlacht geſungen und bereiteten für ſie eine einige Stimmung, ein Band des kollektiven Gefühls, das Fundament

einer einmütigen, ebenmäßigen Handlung im Kampfe. Das war, sozusagen, die einleitende Organisation der Kräfte des Kollektivs für die ihm bevorstehende schwere Aufgabe.

Die zweite Wurzel der Poesie ist der Mythos; er ist auch der Anfang des Wissens überhaupt.

Ursprünglich haben die Worte die menschlichen Handlungen bezeichnet, nun aber konnten die Menschen mit denselben Worten einander über die Erscheinungen und Wirkungen der äußeren Natur und ihrer Elementarkräfte Mitteilungen machen. In dieser Weise wurde auch in der einfachsten Erzählung oder Beschreibung die Natur vermenschlicht; ob die Rede von einem Tiere, einem Baum, der Sonne oder dem Monde, dem Flusse oder einem Bache war, überall kam es so heraus, als ob es sich um einen Menschen handle: die Sonne „geht" über den Himmel, morgens „steht" sie auf, abends „geht sie schlafen", im Winter „wird sie krank", im Frühling „wieder hergestellt" usw. Diese willkürliche Übertragung der Begriffe von dem Menschlichen auf die Elemente wird als „Grundmetapher" bezeichnet. Ohne die letztere würde das Denken nicht imstande gewesen sein, seine Arbeit an der umgebenden außermenschlichen Welt anzufangen – und die Erkenntnis würde nicht entstehen.

Später prägte sich das Denken die Differenzen zwischen sich und der Umgebung nach und nach ein, befreite sich von der Grundmetapher, besonders, nachdem man die Bezeichnungen für die Dinge erarbeitet hatte. Eigentlich ist es aber auch jetzt noch lange nicht ganz frei von ihr. Sogar selbst das Wort „die Welt" ist einer ihrer Reste, denn „Welt" bezeichnet eigentlich eine Gemeinde, ein Kollektiv der Menschen. Und in der Poesie war und bleibt die Rolle der Grundmetapher unge-

heuer. Die Vermenſchlichung der Natur iſt einer der Haupthandgriffe der Poeſie.

Alſo war urſprünglich in dem Mythos gar keine Lüge. Wenn der Vater ſeinen Kindern erzählte, was er ſelbſt aus Erfahrung über das wechſelnde Schickſal der Sonne in ihrem Jahreszyklus wußte, ſo nahm dieſe urſprüngliche aſtronomiſche Vorleſung unvermeidlich die Form einer Erzählung an, von den Abenteuern eines Menſchen, ſtark und gut, in dem Kampf mit feindlichen Kräften, welche vor ihm zurückweichen, bald aber ihm Niederlagen und Wunden verſetzen, welche ihn entkräften uſw. Daraus entwickelte ſich in der Folge irgendeine poetiſche Sage: wie z. B. bei den Griechen – von Herakles. Wenn ein Menſch einem andern, weniger erfahrenen, erzählte, daß die Leichen den lebendigen Leuten ſchaden und Krankheiten verurſachen, die zur Schwäche und ſogar zum Tode führen, ſo entſtand eine Erzählung von den böſen Toten und ihrer Feindſeligkeit gegenüber den Lebendigen, woraus ſich mit der Zeit die Mythe über die Vampire bildete. Damals war es die einzig mögliche Form der Übertragung des Wiſſens in der Geſellſchaft.

Poeſie, Proſa und Wiſſenſchaft – all das war untrennbar in dem unbeſtimmten Keim der urſprünglichen Mythe. Aber ihr Lebensſinn, ihre Bedeutung für die Geſellſchaft iſt ganz klar: ſie iſt wiederum ein Werkzeug der Organiſation des ſozialen Arbeitslebens der Menſchheit.

Wozu ſammeln und übertragen die Menſchen in der Reihe der Generationen Kenntniſſe über ſich ſelbſt, das Leben und über die Natur? Um ſich dieſen Kenntniſſen anzupaſſen, ihnen entſprechend zu leiten und zu vereinigen, überhaupt um die praktiſchen Bemühungen der Menſchen auf ihrer Grundlage zu organiſieren. Der urſprüngliche Sonnenmythos – die Beſchreibung der

Abwechſelung der Jahreszeiten – gab die notwendigen leitenden Weiſungen für den Zyklus der landwirtſchaftlichen Arbeiten, ſowie auch für die Jagd und den Fiſchfang und alle diejenigen, deren Organiſation ſich auf das planmäßige Verteilen der Arbeiten den Jahreszeiten nach, auf die „Orientierung in der Zeit“ ſtützt. Die Mythe von den Leichen gab die Weiſungen zur Leitung der hygieniſchen Maßregeln den Toten gegenüber, z. B. ſie genügend tief zu begraben, weiter von den Wohnſtätten uſw. Das primitive poetiſche Wiſſen ſpielte in der damaligen Praxis dieſelbe organiſierende Rolle wie die neueſten genauen Wiſſenſchaften in der gegenwärtigen Wirtſchaft.

III.

Hat ſich denn ſeit der Zeit die Bedeutung der Poeſie im weſentlichen geändert?

Denken wir zurück an das, was die Dichtungen von Homer und Heſiod für das alte Griechenland waren: das wichtigſte Erziehungsmittel. Und was iſt Erziehung? Das iſt die Hauptorganiſierungsarbeit, die der Geſellſchaft neue Mitglieder zuführt.

Die menſchliche Larve wird ſo bearbeitet und in der Richtung vorbereitet, daß ſie ein brauchbares lebendiges Glied im Syſtem der gemeinſchaftlichen Beziehungen werde, und ihren Platz einnehme und ihr Werk erfülle in dem geſamten Prozeß. Die Erziehung organiſiert den Menſchenkollektiv in derſelben Weiſe wie der Unterricht in Taktik, Diſziplin ein Heer organiſiert.

Unſere Theoretiker, welche die Kunſt in Übereinſtimmung mit einer ariſtokratiſchen und teils auch bürgerlichen Tradition als eine „Zierde des Lebens“, eine Art Luxus anſehen, verſtehen nicht, wie ſehr ſie ſich widerſprechen, wenn ſie zur ſelben Zeit anerkennen,

daß die Kunſt eine erzieheriſche, d. h. gerade eine praktiſch-organiſierende Bedeutung hat.

Es exiſtieren zwei bürgerliche Theorien – der „reinen Kunſt" und der „Politiſchen Kunſt". Die erſte behauptet, die Kunſt muß ein Ziel für ſich ſelbſt ſein, muß frei ſein von den Intereſſen und Beſtrebungen des praktiſchen Kampfes der Menſchheit. Die zweite glaubt, ſie muß die progreſſiven Tendenzen dieſes Kampfes in ihrem Leben durchführen. Beide Theorien können wir zurückweiſen, da wir feſtſtellen, daß die Kunſt in Wirklichkeit im Leben der Menſchheit exiſtiert. Sie organiſiert ihre Kräfte ganz unabhängig davon, ob politiſche Probleme geſtellt ſind oder nicht. Es iſt nicht notwendig, ſie der Kunſt aufzudrängen – das wird für die Kunſt bloß eine Beengung, unnötig und ſchädlich für das Künſtleriſche: der Künſtler iſt dann fähig, die Bilder am meiſten harmoniſch zu organiſieren, wenn er es frei tut, ohne Zwang oder Weiſung. Aber ebenſo abgeſchmackt iſt es, der Kunſt zu verbieten, politiſche und ſoziale Kampfmotive aufzunehmen: ihr Inhalt iſt das ganze Leben, ohne Beſchränkungen und Verbote.

Als „reinſtes" Gebiet der Poeſie erſcheint die Lyrik, die Kunſt der perſönlichen Stimmungen, Erlebniſſe und Gefühle. Was und wen könnte ſie nun ſozial organiſieren?

Würde die Lyrik nur die perſönlichen Erlebniſſe der Künſtler ausdrücken, und keines andern mehr, ſo würde ſie keinem außer ihm verſtändlich und intereſſant ſein – ſie würde dann auch keine Kunſt ſein. Der Sinn der Lyrik liegt darin, daß ſie einen für viele verſchiedene Menſchen gemeinſamen Stimmungstypus wiedergibt, einen ihnen ähnlichen und verwandten Zuſammenhang der ſeeliſchen Regungen. Dieſes Gemeinſame den Menſchen offenbarend und erklärend, einigt und ſchmiedet ſie der Dichter zuſammen durch die Einheitlichkeit der

gegenseitigen Verständigung auf dem Gebiete des Gefühls, durch das „Mitgefühl“, welches er in allen erregt. Und in derselben Zeit erzieht er diese Seite ihrer Seele in der für sie gleichen Richtung, was ihre Seelennähe und die Festigkeit ihres Gruppen-, Klassen- und Sozialzusammenhangs vertieft und erweitert. Und das bereitet vor und entwickelt die Möglichkeit von bündigen, übereinstimmenden Handlungen, d. h. auch hier, wie auch früher von dem Schlachtliede bemerkt wurde, handelt es sich um eine Art einleitende Organisation der Kräfte des Kollektivs für gewisse Erscheinungen seines gemeinsamen Lebens und gemeinsamen Kampfes.

Die Poesie aber, die das Leben beschreibt und darstellt, wie Epos, Drama, Roman, diese ist ihrer organisatorischen Bedeutung nach der Wissenschaft gleich und dient als Anleitung auf Grund der früheren Erfahrungen in der Errichtung der gegenseitigen Beziehungen der Menschen. So geben z. B. die epischen Dichtungen lebendige Bilder der Massenhandlungen, der Verbindung in ihnen zwischen den „Helden“ oder Führern und der „Menge“, die hinter ihnen geht, Bilder des Kampfes und der Versöhnung der kollektiven Volksgewalten usw. Die Mehrzahl der Romane und namentlich in ihrer „romanhaften“ Seite stellen eine auf konkreten Beispielen angebrachte Lösung des einen und desselben Typus von Problemen vor: wie aus männlichen und weiblichen Individuen bei verschiedenen Bedingungen die elementaren Organisationen entstehen, in der Form einer Familie; und weiter wie überhaupt die Anpassung der verschiedensten Individuen an die sie umgebenden Menschen, an das soziale Milieu vorgeht. Das Drama gibt in der Handlung Organisationskonflikte und deren Lösung usw. In unserer Zeit ist die Poesie und die Belletristik überhaupt, wenigstens für die Stadtbevölkerung

beinahe das verbreitetſte und bedeutſamſte Mittel der Erziehung, d. h. der Einführung der Perſönlichkeit in das Syſtem der ſozialen Verbindungen.

IV.

Die gegenwärtige Geſellſchaft teilt ſich in Klaſſen. Das ſind Kollektive, die durch viele Lebensgegenſätze getrennt ſind, und darum ſich abgeteilt organiſieren eines gegen das andere. Natürlich, daß auch ihre Organiſationswerkzeuge, d. h. Idiologien, verſchieden und beſonders ſind, und in vielen nicht nur nicht übereinſtimmen, ſondern ſogar direkt miteinander unvereinbar ſind. Das bezieht ſich auch auf die Poeſie; in der Klaſſengeſellſchaft iſt ſie auch klaſſenhaft: agrariſch, bäueriſch, bürgerlich und proletariſch.

Das muß man ſelbſtverſtändlich nicht ſo auffaſſen, als ob die Poeſie der einen oder der andern Klaſſe Intereſſen verteidigt; zwar iſt es mitunter der Fall, aber verhältnismäßig ſelten, meiſtens nur in der politiſchen Poeſie. Im allgemeinen aber liegt ihr Klaſſencharakter viel tiefer. Er beſteht darin, daß der Dichter auf dem Standpunkt einer beſtimmten Klaſſe ſteht: ſieht mit ihren Augen die Welt, denkt und fühlt genau ſo wie es dieſer Klaſſe, ihrem Sozialnaturell nach, eigen iſt. Hinter dem Autor = Perſon ſteht der Autor = Kollektiv, der Autor = Klaſſe, und die Poeſie iſt ein Teil ſeiner Selbſterkenntnis.

Der Autor = Perſon denkt vielleicht gar nicht darüber, ahnt es vielleicht gar nicht. In den Werken ſelbſt findet man oft gar keine direkte Angabe ihrer Klaſſenquelle, nicht einmal in der Form einer Erwähnung. Zum Beiſpiel die Lyrik von Fet*. Dieſe ſchöne Poeſie,

---

* Fet, Pſeudonym des ruſſiſchen Dichters Afanaſſij Afanasjewitſch Schenſchin, geb. 22. 11. 1820, geſt. 22. 11. 1892. Bedeutender ruſſiſcher Ly-

in welcher die Erscheinungen des Lebens der Natur sich so elegant mit den verfeinerten, spitzfindigen Seelenregungen des Dichters selbst verbinden, scheint vom ersten Anblick an ein Beispiel der „reinen Kunst“ zu sein, die ganz fern jeder politischen, sozialen Unterlage ist. Und doch, als es in Rußland noch keinen Marxismus gab, fanden sich Leute, die bemerkten, daß es eine „herrschaftliche“ Poesie ist. „Herrschaftliche“, d. h. gutsbesitzerische, erzeugt durch die Stimmungen, Einrichtungen und Formen des Lebens und der Gedanken einer gewissen (Stand-) Klasse des Landes. Und es ist auch in Wirklichkeit so.

Jene tiefe und vollständige Ausschließung aller materieller, ökonomischer, prosaischer Sorgen, welche die Lyrik Fets charakterisiert, war nur möglich für die wirklich herrschaftlichen, großgrundbesitzerischen Elemente, die sich mehr und mehr von der Wirtschaft abtrennten. Sogar das sich damals entwickelnde Bürgertum, um den Gewinn und die Konkurrenz besorgt, durchtränkt von Geschäftsatmosphäre, konnte nicht so die verfeinerten Empfindungen kultivieren; — und außerdem war das Bürgertum als eine mehr städtische Klasse nicht imstande, die Natur so zu verstehen, so feinfühlig zu empfinden, wie die ländlichen, herrschaftlichen Grundbesitzer. Und es ist nicht schwer zu sehen, daß diese Poesie in Wirklichkeit eine organisierende Kraft sein mußte für die Großagrarierklasse (-stand), welche schon damals abzuleben begann, aber selbstverständlich die Bühne der Geschichte nicht verlassen wollte und energisch seine

---

riker. Die erste Sammlung seiner Gedichte erschien 1840. Außerdem bekannt als Übersetzer vieler lateinischer Klassiker, einiger Dramen Shakespeares, Goethes „Hermann und Dorothea“ und „Faust“, sowie Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“. Ausgewählte Gedichte, deutsch übersetzt von Fiedler erschienen in Reclams Univ.-Bibl.

Bemerkung des Übersetzers.

Interessen verteidigte. Diese Poesie hat nicht nur die Vertreter des Herrenstandes in einer gewissen Gemeinsamkeit der Stimmungen vereinigt, sondern stellte sie gleichzeitig indirekt dem Rest der Gesellschaft entgegen, ihre Zusammengehörigkeit in dieser Weise verstärkend. Sie verstärkte in ihnen das Bewußtsein ihrer seelischen Vortrefflichkeit vor den anderen Gesellschaftsklassen und infolgedessen des Rechts auf eine privilegierte Stellung, als ob sie ihnen sagte: „So ästhetische, erhabene Wesen sind wir, wie empfindsam und feinfühlig sind unsere Seelen, wie edel ist unsere Kultur." Und hieraus entsprang von selbst das Streben, diese Kultur fest und einmütig zu verteidigen, d. h. augenscheinlich, ihre Grundlagen: den materiellen Reichtum und die herrschende Lage.

In der Klassengesellschaft kann die Poesie nicht außerklassenhaft sein, aber daraus folgt nicht, daß sie in jedem gegebenen Falle einer gewissen Klasse eigen ist. In der Poesie, z. B. von Njekrassoff*, liegt auch eine heiße Verteidigung der Interessen des Bauerntums auf der Grundlage eines tiefen und mitfühlenden Verständnisses seines Lebens und ein lauter Ausdruck der Bestrebungen, Gedanken und Gefühle des sich entwickelnden, aber in dieser Entwicklung durch das alte Regiment bedrängten, gebildeten Mittelstandes der Städte, und zweifellose Reste der Psyche des Gutsbesitzerstandes, aus welchem der Dichter stammt. Das ist eine klassengemischte Poesie. Solcherart ist auch in unserer Zeit die demokratische Poesie: die der Bauernintelligenz, Bauern-

* Njekrassoff, Nikolaj Alexejewitsch, geb. 22. 11. 1821, gest. 27. 12. 1877. Lyriker von Gottes Gnaden, Hero der damaligen russischen Literatur. Seine Gedichte wurden zum gewaltigsten Ausdruck der sozialen Bestrebungen und Ideen der Nation in den 50er und 60er Jahren. Ins Deutsche zum Teil übersetzt von A. Kocher (Leipzig, 1885—83, Bd. 1 und 2). Bemerkung des Übersetzers.

arbeiterſchaft oder die der Arbeiterbauernintelligenz. Das würde ſich leicht beweiſen laſſen an vielen neueſten Dichtern aus dem Volke.

Das Proletariat braucht ſelbſtverſtändlich keine ſolche, ſondern eine klaſſenreine, proletariſche Poeſie.

V.

Der Charakter der proletariſchen Poeſie wird durch die Grundlebensbedingungen der Arbeiterklaſſe ſelbſt beſtimmt, durch ſeine Lage in der Wirtſchaft, durch den Typus ſeiner Organiſation und durch ſein geſchichtliches Schickſal.

Das Proletariat iſt eine ſchaffende, ausgebeutete, kämpfende und ſich entwickelnde Klaſſe. Es iſt eine Klaſſe, die maſſenhaft in den Städten konzentriert iſt, und welcher die genoſſenſchaftliche Form der Mitarbeiterſchaft eigen iſt. Alle dieſe Züge ſpiegeln ſich unvermeidlich wider in ſeinem Kollektivbewußtſein, in ſeiner Idiologie, infolgedeſſen auch in ſeiner Poeſie. Aber nicht alle in gleichem Maße, ſondern die proletariſche Poeſie, iſolieren ſie von jeder anderen.

Arbeit, Ausbeutung ſeitens der herrſchenden Klaſſen, der Kampf gegen ſie, der Drang zum Fortſchritt – unterſcheiden denn dieſe Züge das Proletariat von der ärmſten Bauernſchaft und von den niedrigſten Schichten der werktätigen Intelligenz? Augenſcheinlich nicht; ſie ſind auch dieſen Gruppen eigen, ſie nähern ſie der Arbeiterklaſſe. Dieſe Gruppen konnten früher ihre Poeſie erbauen, und natürlich ſchließt ſich das Proletariat in ſeinen erſten Schritten auf dem Wege der poetiſchen Schöpfung ihnen an. Hier haben ſeine Verſuche noch einen klaſſenunbeſtimmten Charakter einer revolutionär-demokratiſchen Poeſie. Hier zum Beiſpiel ein ſchönes

Lied, geſchrieben von einem Arbeiter, Alexey Gmyreff, der vor einigen Jahren bei den Zwangsarbeiten in den ſibiriſchen Bergwerken umgekommen iſt:

Das Purpurne.

Wir ſind näher zur Sonne, Schritt für Schritt,
Und ſingen der Freiheit ein purpurnes Lied.

Es ſummt auf der Erde wie Purpurgeläute
Und weckt und erſchreckt wie ein Krieg die Leute,

Und jeden, der Stolz noch im Herzen behält,
Einladend ruft unſer Lied durch die Welt . . .

Wir gehen der Sonne entgegen in Reihen,
Und tragen die purpurne Fahne der Freien.

Mit Sonnenblut purpurn beſtrichener Funke,
Und ſieg unſer Banner wohl über das Dunkel!

Das Schwarze der Stange – iſt Krepp für die Toten,
So leicht iſt es unter der Fahne der Roten.

Wir gehn mit der Fahne, wir gehen ſchon lang
Rotſonnigen Weges mit rotem Geſang,

Und ſchwer iſt der Weg voller Dornen und Tod,
So iſt es der Wege am meiſten rot.

Und ſind wir auch lebenslänglich darauf,
So iſt es der reinſte, geradeſte Lauf.

Und iſt unſere Zahl auch gering, mit den Tagen
Da werden es Heere, Millionen zum Tragen

Der Fahnen von uns und des Bluts und der Laſten,
Denn uns wie die Liebe wird Tod nicht antaſten!

Hört auf mit dem Weinen um die, die geblieben,
Geht weiter und weiter, die Sonnenſchein lieben!

Wir gehen der Sonne entgegen und ſingen,
Und hoch unſere purpurne Fahne wir ſchwingen!

Hier gibt es außer der Perſon des Autors nichts, was das Lied zu einem gerade proletariſchen macht. Es könnte, gleich mit den Arbeitern, auch die früheren Vorkämpfer der fortſchrittlichen Intelligenz – der Narodowolzy und auch die Bauernkämpfer für Boden und Freiheit – begeiſtern und im revolutionären Drang verbinden. Und ſolcherart iſt der größte Teil der alten revolutionären Poeſie, gleichviel, ob ſie aus der Intelligenz, dem Bauern- oder Arbeiterſtande ſtammt.

VI.

Was im weſentlichen das Proletariat von allen anderen demokratiſchen Elementen unterſcheidet, iſt ſein beſonderer Typus der Arbeit und Zuſammenarbeit.

Der tiefſte Bruch ging durch den Arbeitscharakter des Menſchen in der Zeit, als ſich das „Gehirn“ von den „Arbeitshänden“ und die „Leitung“ von der „Ausführung“ trennten, als einer anfing zu denken, für die anderen zu entſcheiden und ſie zu weiſen und die anderen das zu machen, was und wie er ihnen anwies. Das war die Abſonderung des Organiſators von dem Vollzieher, der Anfang der Macht und der Unterordnung. Ein Menſch wurde in ſeinen Beziehungen zum anderen ein höheres Weſen und es iſt das Gefühl der Anbetung entſtanden. Auf dieſem Grunde fing die religiöſe Weltanſchauung ſich zu entwickeln an; früher gab es keine ſolche und konnte auch keine geben, denn die elementare Natur rief mit ihren grauſamen Ge-

walten in dem Menſchen eine tieriſche Angſt, aber keine „Gottesfurcht" hervor, eine Angſt vor mächtigen Feinden und nicht die Vorſtellung von höher qualifizierten Faktoren, die ſich mit Demut und Anbetung vereinigt, und ohne welche es keine Religion gibt. Die autoritäre Zuſammenarbeit, in dem Maße, in dem ſie ſich entwickelte und vertiefte, durchtränkte das ganze Bewußtſein der Menſchen mit dem Geiſte der Autorität: die geſamte Natur war untergeordnet den Herrſchern Organiſatoren – den Gottheiten, jedem Körper iſt ein Leiter gegeben – die Seele uſw.

Schon dem Charakter ſeiner Arbeit nach iſt der Organiſator in Wirklichkeit ein höher qualifizierter Typus als der Vollzieher; bei dem einen iſt die Initiative, die Erwägung, die Überwachung und Kontrolle, wozu man Erfahrung und Wiſſen und geſpannte Aufmerkſamkeit braucht; bei dem anderen – mechaniſche Vollziehung, wozu man nicht alle dieſe höher erwähnten Eigenſchaften, ſondern eine paſſive Diſziplin, ein blindes Gehorchen braucht. Für einen Sklaven, Leibeigenen, Bauern oder einen Soldaten der Heere eines altertümlichen Deſpoten war das Überlegen bei der Ausführung ſeines Werkes zwecklos und ſogar ſchädlich. Er war ein lebendiges Werkzeug und nichts mehr.

Ein anderer Bruch in dem Arbeitscharakter des Menſchen war die Spezialiſierung. Jeder Spezialiſt hat ſeine Aufgabe, ſeine Erfahrung und ſeine beſondere kleine Welt: der Landwirt kennt ſeinen Acker, Pflug und Pferd, der Schmied ſeinen Herd, Blasbälge und Hammer, der Schuſter ſein Leder, Nähahle und Schuhblöcke; ein jeder kann nicht und will auch nicht eine fremde Sache kennen, um deſto beſſer auf ſeiner eigenen ſich zu konzentrieren und deſto vollkommener ſie zu beherrſchen. Und noch wurde dieſer Bruch ver-

tieft durch die Beſonderheit und Unabhängigkeit der ſpezialiſierten Wirtſchaften, die ſich nur bei dem Austauſch ihrer Erzeugniſſe auf dem Markte begegneten. Dort aber wird ihr gegenſeitiger Zuſammenhang gänzlich verborgen unter dem Kampf aller gegen alle: der Käufer mit den Verkäufern um den Preis, der Verkäufer unter ſich um den Abſatz, und der Käufer um die nötigen Waren, wenn ſie nicht ausreichen.

Dieſer zweite Bruch des Arbeitercharakters erzeugt den Individualismus. Der Menſch gewöhnt ſich daran, ſich in ſeinen Gedanken und Gefühlen den anderen entgegenzuſtellen; er ſieht in ſich ein abſolut beſonderes Weſen, unabhängig von dem geſellſchaftlichen Milieu in ſeinen Beſtrebungen und Handlungen, mit ganz iſolierten Intereſſen und ſelbſtändig-ſchöpferiſch. Das Individuum, das perſönliche „Ich", iſt für ihn das Zentrum der Weltanſchauung und Weltauffaſſung, die Freiheit dieſes „Ichs" das höchſte Ideal.

Die beiden Brüche im Arbeitscharakter der Menſchen gehen durch das ganze Bewußtſein der alten Klaſſen, infolgedeſſen auch durch ihre Poeſie. Die Poeſie der rein autoritären Epoche iſt durch und durch mit dem Geiſte der Autorität durchtränkt; ihre Mythen und Dichtungen, wie z. B. die Bücher Moſe bei den Juden, die Iliade und die Odyſſee bei den Griechen, die hiſtoriſchen Sagen bei den Ruſſen, und die Nibelungen bei den Deutſchen führen den ganzen Lauf des Lebens und die Kette der Geſchehniſſe auf Tätigkeit der Götter, Helden, Fürſten und Führer zurück; die Lyrik – ein klares Beiſpiel ſind Davids Pſalmen – empfindet die Natur als eine Offenbarung des göttlichen Willens und iſt von Flehen und Ergebenheit durchdrungen. In der Poeſie der bürgerlichen Welt herrſcht der Individualismus: dort iſt das Zentrum die Perſönlichkeit, ihr Schickſal und ihre

Erlebniſſe; das Gedicht, der Roman und das Drama ſtellen die Zuſammenſtöße der Perſönlichkeit mit der Außenwelt dar, ſo wie auch ihren Kampf um Glück und Erfolg, ihr Schaffen, ihre Siege und Niederlagen. Die Lyrik iſt auch ganz individuelle Pſychologie, Seelenregung und Stimmung eines beſonderen Individuums, ſeine perſönliche Empfindung der Natur, ſeine Freuden und ſein Kummer, Träume und Enttäuſchungen, ſeine ſexuelle Liebe mit ihren Qualen und Entzückungen – ſolches iſt der Inhalt dieſer Lyrik.

Man muß notieren, daß die Poeſie der bürgerlichen Welt auch vieles vom autoritären Bewußtſein beibehält, weil auch die bürgerliche Geſellſchaft Elemente der autoritären Mitarbeit der Macht – der Unterordnung – feſthält. Außerdem iſt zu bemerken, daß die Mannigfaltigkeit der bürgerlichen Gruppen – Groß- und Kleinkapitaliſten, höhere Intelligenz, konſervative und progreſſive Gutsbeſitzer, Börſenſpekulanten, Rentiers uſw. – zuſammen mit den verſchiedenſten Vermiſchungen und Kreuzungen dieſer Gruppen natürlicherweiſe auch eine Mannigfaltigkeit der Formen und des Inhalts ihrer Poeſie hervorruft, obwohl ſchon der Grundtypus allgemein derſelbe bleibt.

VII.

In der Maſchinenwirtſchaft kommt zum erſtenmal der Zuſammenwuchs der Hauptbruchſtellen des Arbeitscharakters vor. Da ſind die „Arbeitshände“ nicht nur einfache Hände, der Arbeiter – nicht ein paſſiv mechaniſcher Vollzieher. Er iſt Untergeordneter, aber auch „Leiter“ des „eiſernen Sklaven“ – der Maſchine. Je komplizierter und vollkommener die Maſchine, je mehr iſt die Arbeit nichts als Überwachung und Kontrolle, Erwägung aller Seiten und Umſtände ihrer Arbeit und

ein Eingreifen in ihre Bewegungen nur, wenn es notwendig ist; bei ihren unvermeidlichen Störungen aber muß ein schnelles Verständnis des Vorgekommenen, eine Initiative und Entschiedenheit in den Handlungen vorhanden sein. All das sind die typischen Haupteigenschaften der organisatorischen Arbeit, und mit ihnen ist auch das Bedürfnis gewisser Kenntnisse, Intelligenz und die Fähigkeit zur gespannten Aufmerksamkeit — alles Eigenschaften eines Organisators — verbunden. Aber es bleibt auch die unmittelbare physische Anstrengung; mit dem Gehirn arbeiten auch die Hände.

Zur selben Zeit hört auch die Spezialisation auf, so scharf die Arbeiter zu trennen — sie geht von ihnen auf die Maschinen über, die Arbeit aber bei den verschiedensten Maschinen ist in ihrem hauptsächlichen „organisatorischen" Inhalt ziemlich ähnlich. Dadurch wird der Zusammenhang und das gegenseitige Verständnis bei der gemeinschaftlichen Arbeit und die Möglichkeit, sich gegenseitig mit Rat und Tat zu helfen, erhalten. Hier entsteht jene genossenschaftliche Form der Zusammenarbeit, auf welcher nachher das Proletariat alle seine Organisationen baut.

Und sie wird dadurch charakterisiert, daß die organisatorische Arbeit in eins mit der vollziehenden verschmolzen ist. Aber so gut wie als Organisatoren, so auch als Vollziehende erscheinen hier nicht einzelne Personen, sondern ein Kollektiv. Die Angelegenheiten werden gemeinschaftlich besprochen, entschieden und erfüllt; jeder einzelne nimmt teil an der Ausarbeitung des kollektiven Willens und an seiner Verwirklichung. Hier wird die Organisiertheit nicht durch Gewalt und Unterordnung erreicht; anstatt ihrer ist hier gemeinschaftliche Initiative und Leitung seitens aller und genossenschaftliche Disziplin seitens jedes einzelnen.

Die Keime der genoſſenſchaftlichen Zuſammenarbeit waren auch früher; aber nur in unſerem Zeitabſchnitt wird ſie erſt maſſenhaft, und tritt hervor als Haupttypus der Organiſation für eine ganze Klaſſe. Sie vertieft ſich mit der Entwicklung der höheren Technik und dehnt ſich aus je nach dem Grade der Anſammlung von proletariſchen Maſſen in den Städten und deren Konzentration in gigantiſchen Betrieben.

Dieſe Anſammlung des Proletariats in den Städten und auf den Werken hat einen gewaltigen und komplizierten Einfluß auf ſeine Pſyche. Es hilft dem Bewußtſein, ſich zu entwickeln, daß in dem Schaffen und Kampf mit den Elementen und dem Leben eine Perſönlichkeit nur ein Glied der großen Kette iſt und einzeln genommen nur ein vollſtändig kraftloſes Spielzeug der äußeren Gewalten ſein würde, ſo wie ein unlebensfähiges Stückchen Gewebe, welches von einem mächtigen Organismus abgeſchnitten iſt. Das perſönliche „Ich“ wird zu ſeiner eigentlichen Größe und zum gebührenden Platz zurückgeführt.

Aber mit derſelben Anſammlung in den Städten und Werken iſt auch ein ziemlich ſchmerzhafter Prozeß der Abtrennung von der Natur verbunden. Sie erſcheint dem Proletariat als eine Zeugungskraft und nicht als eine Quelle der mannigfaltigſten lebendigen Eindrücke. Indeſſen bietet ihm das Stadtleben wenig Freuden und Zerſtreuungen, nicht ſo, wie den herrſchenden Klaſſen; und um ſo ſtärker iſt ſein Drang zur lebendigen Natur, der ſogar in eine Sehnſucht nach ihr ſich verwandelt. Dieſes iſt auch eines der Motive ſeines Unbefriedigtſeins und ſeines Kampfes um neue Formen des Lebens.

Die genoſſenſchaftliche Zuſammenarbeit iſt keine fertige Form, ſie befindet ſich in Entwicklung überall auf verſchiedenen Stufen, und das genoſſenſchaftliche Bewußt-

ſein folgt ihr nach, doch aber notwendig zurückbleibend. Das iſt die Grundlinie des Weges des Proletariats, aber ſie iſt noch ſehr weit von einer Vollendung ſogar in den am meiſten vorgeſchrittenen Ländern. Die Vollendung wird im Sozialismus gegeben, welcher nichts anderes als eine genoſſenſchaftliche Organiſation des ganzen Geſellſchaftslebens iſt.

VIII.

Der Geiſt der Autorität, der Geiſt des Individualismus, der Geiſt der Genoſſenſchaft – drei aufeinanderfolgende Typen der Kultur. Die proletariſche Poeſie gehört der dritten, höchſten Phaſe an.

Der Geiſt der Autorität iſt ihr fremd, und ſie kann ihm nicht unfeindlich ſein. Das Proletariat iſt eine untergeordnete Klaſſe, aber es kämpft gegen dieſe Unterordnung. Hier iſt ein Gedicht, das aus einer Arbeiterzeitung genommen und einem politiſchen Führer des Proletariats gewidmet iſt:

Die Bürgerordnung wankt bis auf den Grund,
Vom kühnen Wagnis ſteht die Welt in Wirren
Und ſieht das Spiel des Geniuſſes und
Erharrt Gewinns, um ihm zu applaudieren;
Sie harrt des Endes, wartet ohne Bangen
Der alten Bauten Sturz um neues Glänzen,
Um eine freie Ära anzufangen,
Und das Genie in Ewigkeit zu kränzen.

Ob es ein Arbeiter oder kein Arbeiter ſchrieb, aber es iſt klar, daß hier das ganze Syſtem der Gefühle und Gedanken nicht proletariſch iſt. Das arbeitende und kämpfende Kollektiv ſchätzt ſeine Führer – Organiſatoren – aber gerade als die Verkündiger der gemein-

ſamen Aufgaben, des gemeinſamen Willens des Kollektivs ſelbſt, als die Vertreter ſeiner gemeinſamen Kraft. Aber das große Weltdrama unſeres Zeitabſchnitts als ein gewagtes Glücksſpiel darzuſtellen, welches ein Genie meiſterhaft gegen andere politiſche Spieler führt, wobei die „Welt“, d. h. die Maſſen, nur „zuſehen“, um nachher zu „applaudieren“ und die Sieger zu „bekränzen“ – das iſt eine rein autoritäre, vielleicht ſogar höfiſche Lebensauffaſſung.

Genau ſo fremd iſt dem Proletariat der Geiſt des Individualismus, der überall ins Zentrum das „Ich“ ſtellt.

„Ich bin ſtolz geweſen und rebelliſch immer,
Lächelte dem Unglück, und trieb Verzagtheit weg,
Immer grenzlos freudig, immer Frühlingsſchimmer,
Und die Nachtgeſpenſter brachten keinen Schreck.
Ich war immer mutig und freudig doch in allem,
Sonnentrunken ſang ich Sonnenlieder froh,
Fürchtete für meine Sache keine Qualen
Und in der Idee brannt' ich lichterloh.
– – – – – – – – – – – – – – –
Und ſo ging ich immer offen, ſtolz und ehrlich
Meinem Recht entgegen, die Seele tief beglückt,
Dachte nicht an „ſchwierig“, „ſchwer“ oder „gefährlich“,
Lebte von dem freien, hellen Kampf entzückt ...“

Nicht durch Zufall iſt die erſte Titelzeile dieſes Gedichts, das aus derſelben Arbeiterzeitung genommen iſt, faſt gänzlich einem wiſſentlich bürgerlichen Dichter entnommen worden, wie auch ein großer Teil der Bilder desſelben. Hier iſt im Grunde nicht das kollektiv – ſchöpferiſche „wir“, ſondern das alte auf ſich konzentrierte und ſich bewundernde „Ich“. Selbſtverſtändlich iſt auch das keine proletariſche Poeſie.

Das Proletariat iſt eine ſehr junge Klaſſe und ſeine

Kunſt iſt noch im Kindesſtadium. Sogar in der Politik, wo ſeine Erfahrung größer iſt, gehen Millionen von Proletariern in Deutſchland, England und Amerika an den Zügeln des Bürgertums. Deſto eher und leichter muß das mit den Proletarier-Dichtern vorkommen. Aber wie wir dort offen erklären müſſen: „Das iſt keine proletariſche Politik", ſo muß auch hier die Stimme der genoſſenſchaftlichen Kritik feſt warnen: „Das iſt keine proletariſche Kunſt."

Bis jetzt iſt noch die Poeſie der Arbeiter zu oft, wahrſcheinlich, zum größten Teil keine Arbeiterpoeſie. Es handelt ſich eben nicht um den Verfaſſer, ſondern um den Geſichtspunkt. Der Dichter ſelbſt kann ökonomiſch auch nicht der Arbeiterklaſſe angehören; aber hat er ſich in ihr kollektives Leben eingelebt, iſt er wirklich aufrichtig von ihren Beſtrebungen, Idealen und ihrer Denkungsart durchdrungen, freut er ſich ihrer Freuden, und leidet ihre Leiden, — mit einem Wort, iſt er ſeeliſch mit ihr verſchmolzen, ſo kann er ein künſtleriſcher Darſteller des Proletariats, ein Organiſator ſeiner Kräfte und ſeines Bewußtſeins in poetiſcher Form ſein. Selbſtverſtändlich kommt es nicht oft vor; in der Poeſie muß das Proletariat noch weniger als in der Politik auf Bundesgenoſſen von außen rechnen.

IX.

Ein kleines Gedicht in Proſa eines Arbeiters — eines Dichters und Ökonomikers:

Die Fabrikpfeifen.

Wenn die Fabrikpfeifen morgens in den Fabrikvororten ſummen, iſt es gar kein Ruf zur Sklaverei. Das iſt ein Zukunftslied.

Einmal haben wir in armſeligen Werkſtätten gearbeitet,

und haben morgens zur verſchiedenen Zeit mit der Arbeit begonnen.

Und jetzt ſchreien morgens um acht Uhr die Fabrikpfeifen für eine ganze Million.

Eine ganze Million nimmt den Hammer in ein und demſelben Augenblick.

Unſere erſten Schläge donnern zuſammen.
Wovon ſingen denn die Fabrikpfeifen?
Das iſt die Morgenhymne der Einigkeit.

(Die Poeſie des Arbeitsſchlages. A. Gaſteff – J. Doſoroff.)

Das iſt Lyrik, aber nicht Lyrik des perſönlichen „Ichs". Für den Arbeiter als für eine einzelne Perſönlichkeit, iſt die Fabrikpfeife ſelbſtverſtändlich ein Erinnern an eine unwillige Arbeit, die manchmal ſogar ein Folterwerkzeug iſt. Aber für das wachſende Kollektiv iſt es anders. Das „Subjekt" der Poeſie, ihr eigentlicher Schöpfer, der ſich durch den Dichter offenbart, iſt nicht derſelbe wie früher und findet auch nicht das gleiche im Leben. Es iſt der Geiſt der Genoſſenſchaft.

Der Zukunft.

Ich erlauſchte dieſe Lieder naher, froher, beſſ're Tage...
In dem Wirbelwind der Städte blüht die feurige Sage,
Dieſer goldnen Zukunftszeiten Lieder konnte ich erlauſchen
In dem Stahlgeſchrei der Werke und dem böſen Riemenrauſchen.
Als ich zuſah, wie den Hammer mein Kollege ſchwang ins Licht,
Da enträtſelte ich unſres Zukunftsanbruchs Angeſicht.
Und die ganze Weltenweisheit ich in dieſem Hammer fand,
Und in der beharrlich ſtarken, dieſer ſich'ren Arbeitshand,

Je geſchwinder nur der Hammer ſtückelt, ſchlägt und ſchmiedet fein,
Deſto heller wird die Freude auf der trüben Erde ſein.
Und je ſchneller die Getriebe und die Riemen ſich bewegen,
Deſto herrlicher und heller wird die Zeit auf unſren Wegen.
Dieſe Lieder ſang mir damals ein millionenſtarker Chor,
Millionen kühner Schmiede ſangen dieſe Lieder vor.
Wie rebelliſches Geläute iſt der roten Lieder Band
Und verkündigt, daß der tote lange Traum ſein Ende fand,
Wie ein Ruf zum Kampf und Sonne, ſind die Lieder voller Macht
Und ſie fordern kühn das Schickſal zornig ſtolz heraus zur Schlacht.

(W. Kirilloff in der Zeitſchrift „Buduſchtſcheje" [die Zukunft] Nr. 1, 1918, Ptb.).

Hier tritt auch das „Ich" des Dichters hervor, aber es erkennt klar ſeine Rolle und ſeinen Platz, es tritt hervor, um auf den eigentlichen Schöpfer dieſer Poeſie — auf das Kollektiv, auf die wirkliche, grundſchöpferiſche Kraft — die organiſierte Arbeit hinzuweiſen. Und der Dichter bleibt nicht im Stadium des reinen kampf- und ſturmrevolutionären Bewußtſeins des Proletariats ſtehen, wie es oft mit der Mehrzahl der jetzigen anfangenden Arbeiterdichtern der Fall iſt. Dieſes Bewußtſein ergibt noch keine proletariſche Poeſie — denn der Geiſt der Kampfgenoſſenſchaft iſt auch den Soldaten eigen. Der Dichter geht weiter und tiefer und offenbart das Bewußtſein der Kulturarbeit ſeiner Klaſſe: „Je geſchwinder nur der Hammer ſtückelt, ſchlägt und ſchmiedet fein ... und je ſchneller die Getriebe und die Riemen ſich be-

wegen“, deſto ſchneller wird die Morgenröte anbrechen, deſto näher iſt das Zukunftsreich. In den Schlachten iſt der Sieg über die Feinde, aber nur in der Entwicklung der Arbeit, in der Entwicklung der Erzeugungskraft iſt die Verwirklichung des ſozialen Ideals.

X.

Der Forſcher braucht einen realen Stützpunkt. In einer ſchweren Lage waren wir, zu jener Zeit noch wenige Propagandiſten der Idee der proletariſchen Kunſt, ſolange wir über das ſprechen mußten, was uns noch in Wirklichkeit nicht zu finden gelang, und wovon wir feſt und überzeugt ſagen konnten: „Hier, das iſt echte, proletariſche Kunſt, dieſem Beiſpiel nach können ſie urteilen, mit dieſem hier vergleichen.“ Und ich kann den Wunſch, das Gedicht, welches mir perſönlich urſprünglich als Stützpunkt diente, anzuführen, nicht unerfüllt laſſen.

In der Zeitung „Prawda“ (die Wahrheit) oder in einer ihrer Verwandlungen für 1913 war ein kleines Gedicht des Samobytnik's gedruckt:

Dem neuen Genoſſen.

Räderwirbelwinde ſingen,
Riemen tanzen toll und dicht....
Ei, Genoſſe, fürchte nicht!
Laß das Stahlchaos erklingen,
Laß ihn Tränenmeere ſchlingen
Und vernichten manches Licht –
Fürchte nicht!

Du kommſt her von grünem Lande,
Das in hellem Taue liegt.
Ei, Genoſſe, fürchte nicht!
Hier, was grenzlos – fließt in Bande,

Was unmöglich – kommt zustande,
Vor dem neuen, hellen Licht –
Fürchte nicht!

Unser Glück – es ist im Morgen,
Schwingt sich auf, und kommt in Sicht....
In dem Reich der Not und Sorgen
Eine Sonne war verborgen,
Nun entströmt sie hellstes Licht –
Fürchte nicht!

Wie ein Riese, du Prolete,
Zu den Rädern stelle dich....
Laß sie brausen um die Wette,
Noch ein Glied kam in die Kette,
Schließt das Heer sich dicht an dicht –
Fürchte nicht!

Es liegt nicht am Künstlerischen des Gedichts: man sieht unzweifelbares und kräftiges Talent, das aber sich noch nicht ganz entfaltet hat, und die Form könnte auch vollkommener sein. Aber es überrascht die Reinheit des Inhalts, es ist wohl kaum möglich, in größerem Maße proletarisch zu denken und zu fühlen.

Die Handlung spielt sich unter dem alten Regime ab. In die Werke vermietet sich ein Neuling, direkt aus dem Dorfe, ein gestriger Landarbeiter. Was ist er für einen von jeher echten Arbeiter? Ein Konkurrent und noch dazu ein höchst unbequemer: er drückt den Lohn herunter infolge eines niedrigen Niveaus der Bedürfnisse und einer Unfähigkeit, sogar für sich selbst einzutreten, um nichts über den Schutz der gemeinsamen Interessen zu sagen. Von diesen hat er überhaupt noch keinen Begriff. Schwer ist sein Denken, beschränkt die Gefühle und der Wille, und kläglich sein Gesichtskreis..

Und es ist schwer auf ihn zu rechnen, falls heute oder morgen einmütige, genossenschaftliche Handlungen nötig sein werden. – Aber seht doch, wie sein Kollege – Dichter zu ihm, einem zufälligen und fremden Ankömmling, sich verhält...

Mit welch ritterlicher Aufmerksamkeit, mit welch zarter Sorgfalt ermuntert er den schüchternen Neuling und führt ihn in die unbekannte, unbegreifliche, sonderbare, und sogar schreckliche Welt hinein. Mit welcher Einfachheit und Kraft, in wenigen Worten, aber starken Bildern, erzählt ihm der Dichter alles, was er zu wissen und zu empfinden braucht, um ein Genosse zwischen Genossen zu werden. Das großartige Bild der jetzigen Technik, und die bittere Wahrheit über die „Tränenmeere", die sie der Menschheit kostete, und die freudige Botschaft von der „hellsten Sonne" des erhabenen Ideals und das stolze Glück des gemeinsamen Kampfes. Rührend klingt die Erinnerung an die herrliche, weite Natur, an das „grüne Land", das im hellen Taue liegt. Wie sehnt sich nach ihr das Herz des Proletariers zwischen dem Stein und Eisen und wie selten ist ihm die Freude des Wiedersehens mit ihr gegönnt! Aber alles wird in seiner wachsenden, standhaften und unabwendbaren Anstrengung der kollektiv-schöpferische Wille erreichen... Siegreich überzeugend klingt der Schlußakkord:

> Noch ein Glied kam in die Kette,
> Schließt das Heer sich dicht an dicht –
> Fürchte nicht!

Das ist eine Einweihung des neuen Bruders zum Rittertum der sozialistischen Idee..

Ist denn der Dichter nicht ein Organisator seiner Klasse?

* * *

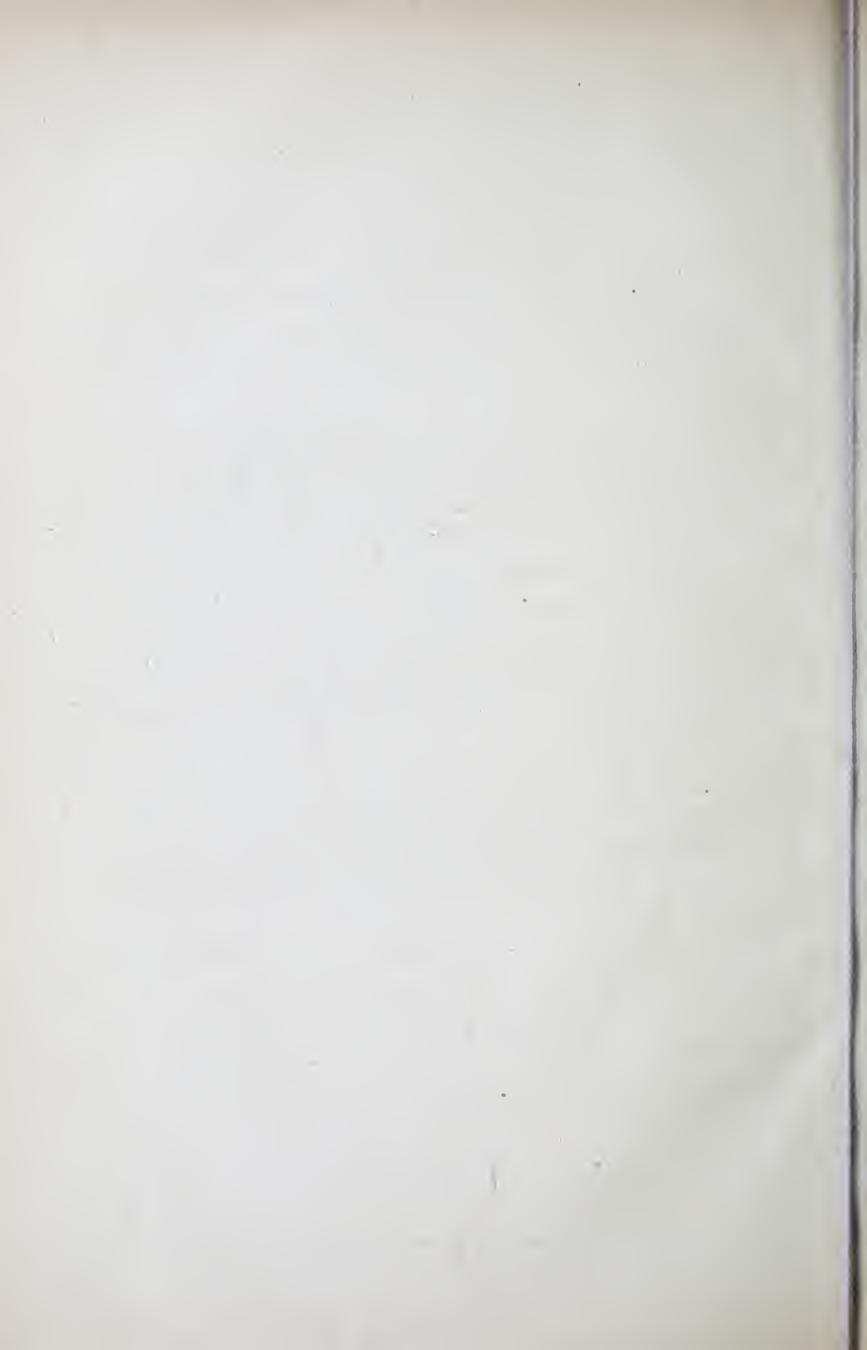
Die proletariſche Poeſie iſt noch im Entſtehen. Aber ſie wird ſich aufſchwingen. Sie iſt notwendig, weil der Arbeiterklaſſe ein vollendetes Selbſtbewußtſein not tut, und die Poeſie iſt ein Teil davon.

Sie iſt noch in der Kindheit. Aber wenn ſie auch herangewachſen iſt, wird das Proletariat nicht allein von ihr leben. Die Arbeiterklaſſe iſt die rechtmäßige Erbin der geſamten früheren Kultur, auch die Erbin all des Beſten, was in der Poeſie der feudalen und bürgerlichen Welt zu finden iſt.

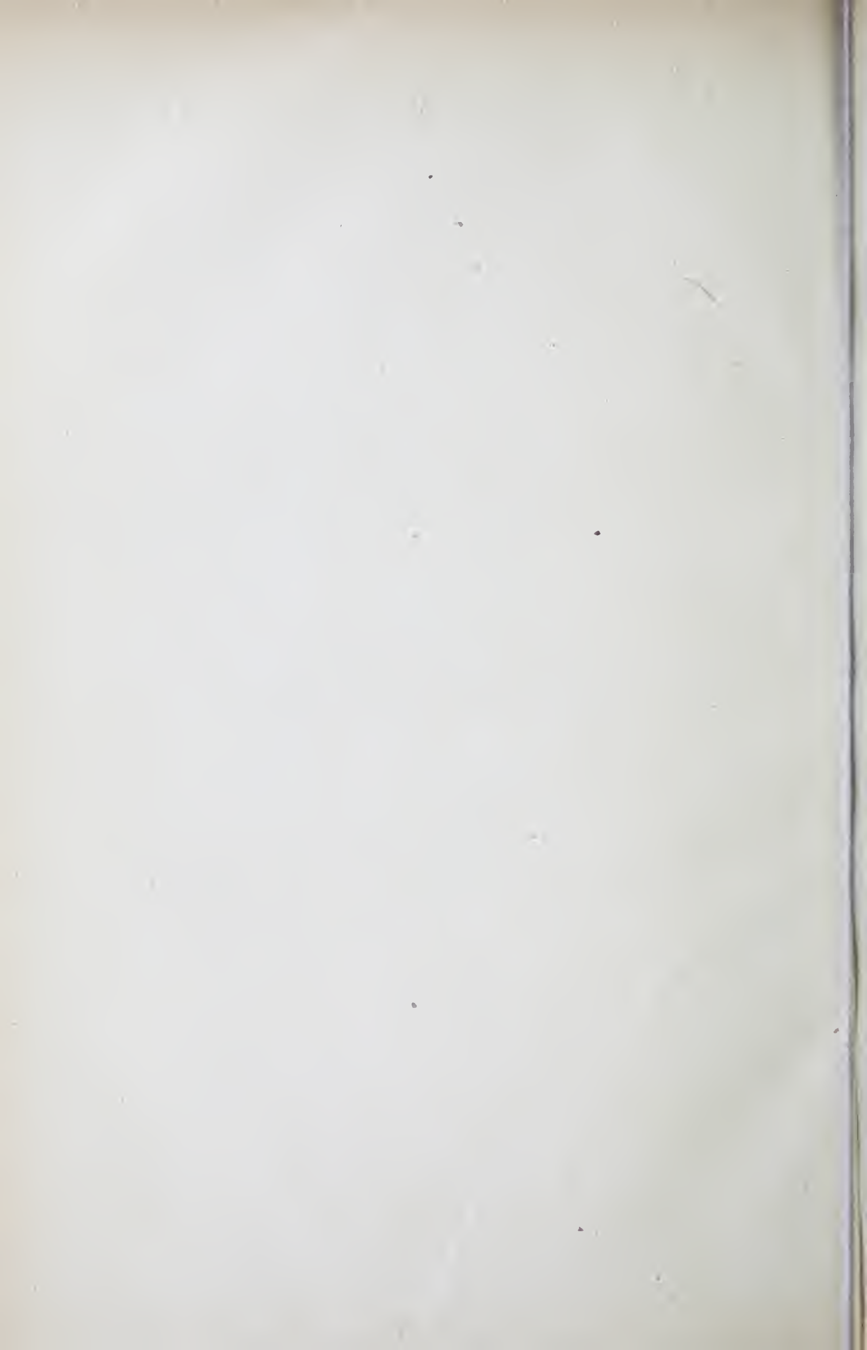
Aber das Proletariat muß dieſe Erbſchaft ſo in Empfang nehmen, daß es dem darin herrſchenden Geiſt der Vergangenheit nicht unterliegt, wie es bis jetzt bei jedem Schritt der Fall iſt. Die Erbſchaft muß nicht über den Erben Oberhand gewinnen, ſondern muß nur ein Werkzeug in ſeinen Händen ſein. Das Tote muß dem Lebendigen dienen und es nicht aufhalten und feſſeln.

Und dazu braucht das Proletariat ſeine eigene Poeſie. Um dem fremden poetiſchen Bewußtſein, welches ſo ſtark iſt durch ſeine langjährige Reife, nicht zu unterliegen, muß das Proletariat ſein eigenes poetiſches Bewußtſein, unabänderlich in ſeiner Klarheit, haben. Dieſes neue Bewußtſein muß ſich entfalten und das ganze Leben und die ganze Welt mit einer ſchöpferiſchen Einigkeit umfaſſen.

Möge denn die proletariſche Poeſie wachſen und reifen und möge ſie die Arbeiterklaſſe lehren, das zu werden, wozu ſie die Geſchichte vorausbeſtimmt hat: Kämpfer und Zerſtörer nur nach äußerer Notwendigkeit und Schöpfer ihrer ganzen Natur nach!



ÜBER DEN KUNSTNACHLASZ



Zwei großartige Aufgaben ſtehen für die Arbeiterklaſſe im Gebiete der Kunſt. Die erſte – ſelbſtändiges Schaffen: ſich ſelbſt und die Welt in harmoniſchen lebendigen Bildern zu erkennen, und ihre geiſtigen Kräfte in künſtleriſcher Form zu organiſieren. Die zweite – Annahme der Erbſchaft: von den in der Vergangenheit entſtandenen Schätzen der Kunſt Beſitz zu nehmen, und alles Große und Herrliche in ihnen ſich zu eigen zu machen, ohne dabei dem in ihnen abgeprägten Geiſt der feudalen oder bürgerlichen Geſellſchaftsordnung zu unterliegen. Dieſe zweite Aufgabe iſt nicht leichter als die erſte. Wollen wir die gemeinſamen Arten ihrer Löſung unterſuchen.

I.

Ein gläubiger Menſch, der ernſt und aufmerkſam eine fremde Religion ſtudiert, iſt der Gefahr, ihr zu verfallen, oder etwas, vom Standpunkte ſeiner eigenen Religion aus Ketzeriſches ſich anzueignen, ausgeſetzt. So war es z. B. oft der Fall, daß gelehrte Chriſten, die den Buddhismus erforſchten, ſelbſt entweder zu Buddhiſten wurden oder zu Nachfolgern der ſittlichen Lehren des Buddhismus; aber es kam auch das umgekehrte vor. Nehmen wir aber an, daß dieſelben religiöſen Syſteme ein Freidenker ſtudiert, der in allen Religionen eine Erſcheinung der poetiſchen Schaffenskraft der Völker ſieht (das iſt nicht die volle Wahrheit, aber deren Teil). Droht ihm auch dieſelbe Gefahr, wie dem gläubigen Gelehrten? Selbſtverſtändlich nicht! Er kann mit höch-

ſtem Entzücken die Schönheiten und Tiefen der Lehren, die ſich Hunderte von Millionen von Menſchen unterworfen haben, empfinden, aber er nimmt ſie wahr, nicht vom religiöſen, ſondern von einem anderen, höheren Standpunkt. Der gewaltige Reichtum an Gedanken und Gefühlen, der im Buddhismus organiſiert iſt, gibt ſeinem Herzen und ſeiner Vernunft ſicherlich mehr, als dem Herzen und Verſtande eines gelehrten Chriſten, der ſich bei den Studien nicht von dem verborgenen Widerſtand ſeines eigenen Glaubens, der gegen die „Verſuchung" des Fremden kämpft, freimachen kann. Aber gerade ſo eine Verſuchung, ein gläubiger Buddhiſt zu werden, exiſtiert für den freien Denker überhaupt nicht, denn nicht ſo geartet iſt der Mechanismus ſeines Bewußtſeins, der das religiöſe Material auf ſeine Art und Weiſe umarbeitet.

Der Chriſt ſo gut wie der Freidenker nehmen den Buddhismus „kritiſch". Der Hauptunterſchied liegt aber im eigentlichen Typus ihrer Kritik, in ihren Grundlagen – „Kriterien". Der Gläubige ſteht nicht höher als der Gegenſtand ſeiner Studien, ſondern ungefähr auf demſelben Niveau. Er kritiſiert vom Standpunkte ſeiner Dogmen und ſeiner Gefühle aus und ſucht Widerſprüche in fremden Mythen, Kulten und moraliſchen Offenbarungen, und dieſe Widerſprüche findend, iſt er unfähig, die oft hinter ihnen verborgene poetiſche oder Lebenswahrheit zu ſchätzen. Soll er ſie aber durchdringen, ſo wird er mit einem Widerſpruche in ſich ſelbſt büßen – er wird „der Verſuchung unterliegen". Für ihn kann der Buddhismus kein kultureller Nachlaß einer fremden Welt ſein; wird er aber teilnehmend dieſer Religion gegenüberſtehen, ſo wird ſie ihn unterwerfen und zwingen, die frühere aufzugeben.

Nicht viel beſſer ſteht die Sache für einen wütenden

Atheiſten, einen Repräſentanten des progreſſiven, aber noch nicht ganz entwickelten bürgerlichen Bewußtſeins, welcher in jeder Religion nur Aberglauben und Betrug ſieht. Das iſt ein „gewendet-Gläubiger“. Er iſt nur hoch genug über der Religion, um ſie zu verſtoßen, aber nicht ſo hoch, um ſie verſtehen zu können. Auch für ihn iſt ſie kein Nachlaß. Im ſchlimmſten Falle aber kann ſie zur Verſuchung werden: namentlich, wenn er empfindet, daß ſie nicht nur Betrug und Aberglaube, aber nicht verſteht, was ſie denn eigentlich iſt.

In einer ganz anderen Lage iſt unſer Freidenker, der Vertreter der höchſten Stufe, die für die bürgerliche Erkenntnis exiſtiert. Seine Einſicht, daß die religiöſe Schöpfungskraft eine volks-poetiſche iſt, erlaubt ihm, im Rahmen dieſes Standpunktes ganz frei und unparteiiſch ſeinen Gegenſtand zu taxieren. Für ihn wird es kein ſchwerer innerlicher Widerſpruch, einzuſehen, daß, z. B. der Tiefe der Ideen nach, die Geſetze Manus, der alten Arier Induſſen, in vielem höher ſtehen als die des alten ſo gut wie die des neueſten Chriſtentums, und ihre Stellung zum Tode, die in den Beerdigungsgebräuchen zum Ausdruck kommt, in Edelſinn, Schönheit und Größe die chriſtliche bei weitem übertrifft. Er, frei von religiöſer Erkenntnis überhaupt, und gegen ſie kämpfend überall, wo ſie die Gedanken verdunkelt und den Willen der Menſchen beugt, er iſt zugleich imſtande, für ſich und für die anderen alle Religionen zu einem wertvollen kulturellen Nachlaß zu machen.

Das Verhältnis des Proletariers zur geſamten Kultur der Vergangenheit, zur Kultur der feudalen und der bürgerlichen Welt, paſſiert dieſelben Stufen. Zuerſt iſt ſie für ihn einfach eine Kultur, die Kultur überhaupt. Eine im weſentlichen andere kann er ſich nicht vorſtellen. Er ſelbſt ſteht ganz auf ihrem Niveau. In ihrer

Wissenschaft und Philosophie können Irrtümer sein, in ihrer Kunst – falsche Motive, in ihrer Moral und ihrem Recht – Ungerechtigkeiten, aber all das ist für ihn nicht mit ihrem Wesen verbunden – das sind ihre Fehler, Abweichungen und Unvollkommenheiten, die ihr Fortschritt verbessern muß. Bemerkt er aber nachher in dieser Kultur „Bourgeoisität" und „Aristokratismus", so versteht er das eine wie das andere nur als einen Schutz der Interessen der herrschenden Klassen, einen Schutz, der die Kultur verfälscht, allein die Methoden und der Gesichtspunkt dieser Kultur – ihr Wesen – ist für ihn keinem Zweifel ausgesetzt. Er kann nicht von ihrem Boden weggehen, und sich bemühend, „das, was in ihr gut ist", sich anzueignen, ist er ihr gegenüber nicht einmal so gut geschützt, wie ein Buddhist oder ein Bramane gegen die Verführungen des Christentums, wenn er es erforscht. Es wird auch von der alten Art des Denkens und Fühlens und von dem ganzen auf ihnen gegründeten Verhältnis zur Welt durchtränkt. Sein eigener proletarischer Gesichtspunkt wird bei ihm nur dort und insofern erhalten, als die Stimme der Klasseninteressen genügend klar und genügend machtvoll spricht. Wenn aber solche Klarheit und Überzeugungskraft nicht vorhanden ist, und wenn die Lebensfrage schwer und kompliziert ist, besonders, wenn sie noch neu ist, so wird sie nicht selbständig gelöst: entweder wird dann eine fertige, fremde Lösung aus den umgebenden sozialen Kreisen genommen, oder es wird sogar das klassen-proletarische Interesse von einem fremden Gesichtspunkt aus beleuchtet und verstanden. Beides kam klar an den Tag in dem Verhältnis der Arbeiterintelligenz der europäischen Staaten zum Weltkrieg, als er ausbrach: die einen gaben sich der Welle des Patriotismus hin, fast ohne zu überlegen, die andern ver-

standen es, zu „erkennen“, daß die höheren Interessen der Arbeiterklasse die Einigung der Bourgeoisie zum Schutze und zur Rettung des Vaterlandes und der vaterländischen Betriebe verlangten. Denn die „Zertrümmerung des einen und des anderen würde die Arbeiterklasse und die ganze Zivilisation weit zurückwerfen“.

Aus diesem großartig-grausamen Experiment stellt sich klar hervor, daß bei der Unentwickeltheit einer eigenen Weltanschauung, eigener Methoden des Denkens und eines eigenen alles umfassenden Gesichtspunktes, nicht der Proletarier von der Kultur der Vergangenheit, als von seiner Erbschaft Besitz nimmt, sondern sie bemächtigt sich seiner als menschlichen Materials zur Erfüllung ihrer Aufgaben.

Wird der Proletarier, davon überzeugt, zur nackten anarchistischen Verneinung der alten Kultur kommen, d. h. wird er die Erbschaft verweigern, so nimmt er die Stellung des naiven Atheisten im Verhältnis zur Religion ein, aber wiederum in einem noch verschlechterten Sinne; denn die Entbehrung des Religionsverständnisses ist für einen bürgerlichen Atheisten doch praktisch möglich, er hat schon andere kulturelle Stützen, nur die Breite seiner Gedanken und der Schwung seiner Schaffenskraft wird darunter leiden. Der Arbeiter aber wird in solchem Falle außerstande sein, etwas einigermaßen Gleichkräftiges der reichen, ausgearbeiteten Kultur des Feindeslagers entgegenzustellen; denn etwas ganz neues, dem Maßstabe nach Vergleichbares, schaffen, kann er nicht. Er bleibt dann ein vorzügliches Werkzeug und eine Waffe in den Händen seiner Feinde – gegen sich selbst.

Die Folgerung ist klar. Es ist für die Arbeiterklasse notwendig, einen solchen Gesichtspunkt zu finden, auszuarbeiten und bis zu Ende durchzuführen, der so viel höher im Verhältnis zu der gesamten Kultur der Ver-

gangenheit ſteht, wie der Geſichtspunkt des Freidenkers zu der Welt der Religionen. Dann wird es möglich werden, von dieſer Kultur Beſitz zu ergreifen, ohne ſich ihr zu fügen – ſie zum Werkzeug des Baues eines neuen Lebens und zur Waffe im Kampfe gegen die alte Geſellſchaftsordnung zu machen.

II.

Den Anfang zu ſo einer Beſitznahme von Geiſteskräften der alten Welt machte Karl Marx. Die Umwälzung, die von ihm im Gebiete der ſozialen Wiſſenſchaften hervorgebracht worden iſt, beſteht darin, daß er ihre Grundmethoden und die erlangten Reſultate von einem neuen, höheren Geſichtspunkte revidiert hat. Der letzte war aber proletariſch-klaſſenhaft. Neun Zehntel, wenn nicht mehr, nicht nur der Materialien für ſeinen titaniſchen Bau, ſondern auch der Methoden ihrer Bearbeitung nahm Marx aus bürgerlichen Quellen: die bürgerliche klaſſiſche Ökonomie, die Berichte der engliſchen Fabrikinſpektion, die kleinbürgerliche Kritik des Kapitals bei Sismondi und Proudhon, und im weſentlichen faſt den ganzen Intelligenzſozialismus der Utopiſten, die Dialektik des deutſchen Idealismus, den Materialismus der franzöſiſchen Aufklärer und Feuerbachs, die ſozial-klaſſenhaften Konſtruktionen der franzöſiſchen Geſchichtsſchreiber und die genialen Beſchreibungen der Klaſſenpſychologie bei Balzac uſw. uſw. All das trat ganz umgeſtaltet hervor, legte ſich in ein neues Band zuſammen und wurde zum Werkzeuge des Aufbaues der proletariſchen Organiſation; zur Waffe des Kampfes gegen die Herrſchaft des Kapitals.

Wie konnte ſo ein Wunder geſchehen?

Marx ſtellte feſt, daß die Geſellſchaft vor allen Dingen

eine Wirtſchaftsorganiſation ſei, daß darin das Fundament aller Geſetze ihres Lebens und der ganzen Entwicklung ihrer Formen ſei. Das iſt der Geſichtspunkt der ſozialproduzierenden Klaſſe, der Geſichtspunkt des werktätigen Kollektivs. Von ihm aus hat Marx die Wiſſenſchaft der Vergangenheit der Kritik unterworfen, und nachdem er ihr Material gereinigt und im Feuer ſeiner Idee umgeſchmolzen hat, ſchuf er aus dem Entſtandenen ein proletariſches Wiſſen – den wiſſenſchaftlichen Sozialismus.

Das iſt alſo die Methode, mit welcher die Ergebniſſe früheren, kulturellen Schaffens in eine wirkliche Erbſchaft der Arbeiterklaſſe verwandelt worden ſind: die kritiſche Umarbeitung vom kollektiv-werktätigen Standpunkte aus. So verſtand es auch Marx ſelbſt; nicht umſonſt hat er ſeine Hauptarbeit „Das Kapital" „Kritik der politiſchen Ökonomie" genannt.

Und das bezieht ſich nicht nur auf die ſozialen Wiſſenſchaften. In allen anderen Gebieten erſcheint als Methode zur Empfängnis und Aneignung des kulturellen Nachlaſſes unſere Kritik, die proletariſch-klaſſenhafte.

III.

Decken wir vollſtändiger den Grund unſerer Kritik – den Sinn und das Weſen des kollektiv-werktätigen Geſichtspunktes – auf.

Der ſoziale Prozeß zerlegt ſich in drei Momente, oder vielleicht genauer, hat drei Seiten: die techniſche, die ökonomiſche und die ideologiſche. In der techniſchen kämpft die Geſellſchaft gegen die Natur und unterwirft ſie, d. h. ſie organiſiert die Außenwelt in den Intereſſen ihres eigenen Lebens und ihrer eigenen Entwicklung. In der ökonomiſchen – den Verhältniſſen der

Zusammenarbeit und Verteilung zwischen den Menschen – organisiert sich die Gesellschaft selbst für diesen Kampf mit der Natur. In der ideologischen organisiert sie ihre Erfahrung und ihre Erlebnisse und schafft daraus Organisationswerkzeuge für ihr gesamtes Leben und ihre gesamte Entwicklung. Infolgedessen ist jede Aufgabe in der Technik, in der Ökonomie oder im Gebiet der geistigen Kultur eine Organisationsaufgabe und außerdem eine soziale.

Ausnahmen sind hier nicht und können auch nicht sein. Nehmen wir an, daß eine Armee als ihr Ziel Zerstörung, Vernichtung und Desorganisation aufstellt. Aber dann ist es nicht das Endziel, sondern ein Mittel zur Reorganisation der Welt im Interesse des Kollektivs, welchem die Armee gehört. Nehmen wir dann an, daß ein Individualist-Künstler sich einbildet, daß er bloß für und von sich aus schafft. Würde er aber in Wirklichkeit nur für sich schaffen und nicht die Erlebnisse eines gewissen Kollektivs organisieren, so würde für sein Schaffen, außer bei ihm selbst, bei keinem anderen Bedürfnis bestehen, und es würde ebensowenig zur geistigen Kultur gehören, wie die entschlüpfende, unmittelbare, wenn auch schöne Phantasie der Traumbilder. Und würde er nur aus sich schaffen, sich des Materials und der Art seiner Bearbeitung, Gestaltung und seines Ausdrucks, die aus dem sozialen Milieu erhalten sind, nicht bedienen, so könnte er auch eben nichts erschaffen.

Also ist der kollektiv-werktätige Gesichtspunkt ein allorganisierender. Anders kann auch der Gesichtspunkt der Arbeiterklasse nicht sein, die die Außenmaterie in ein Produkt organisiert – in ihrer Arbeit, sich selbst in ein schaffendes und kämpfendes Kollektiv – in ihrer Mitarbeit und in dem Klassenkampf, ihre Erfahrung in Klassenbewußtsein – in ihrer ganzen Lebensart und

ihrem Schaffen und welche die Geſchichte mit der Miſſion beauftragt, harmoniſch und gänzlich das Leben der geſamten Menſchheit zu organiſieren.

IV.

Kehren wir zu unſerer erſten Illuſtration zurück. Kann und ſoll denn die ganze Welt des religiöſen Schaffens für die Arbeiterklaſſe, gegen die jede Religion bisher augenſcheinlich als ein Vergewaltigungswerkzeug diente, ein kultureller Nachlaß werden? Was für Nutzen kann das Proletariat aus ſolcher Erbſchaft ziehen? Was ſoll es mit ihr anfangen?

Unſere Kritik gibt eine klare und erſchöpfende Antwort auf dieſe Frage. Eine Religion iſt eine Löſung des ideologiſchen Problems für einen gewiſſen Typus der Kollektive, namentlich für den autoritären. Das iſt ein Kollektiv, das auf der autoritären Zuſammenarbeit aufgebaut iſt, auf den leitenden Rollen der einen und den vollzieheriſchen Rollen der andern, auf der Macht und der Unterordnung. So war die patriarchaliſche Stammgemeinde, ſo iſt die feudale Geſellſchaft, ſo die Leibeigenen- und die Sklavenbeſitzerordnung, und ſo iſt ein polizei-bureaukratiſcher Staat. Denſelben Charakter hat die gegenwärtige Armee und in kleinem Maßſtabe auch die bürgerliche Familie. Endlich auf der Macht und der Unterordnung baut auch das Kapital ſeine Unternehmungen.

Worin beſteht die Organiſationsaufgabe der Ideologie? Ebenmäßig und total die Erfahrungen des Kollektivs zu organiſieren, und zwar in ſo einer Übereinſtimmung mit ſeiner Entwicklung, daß die erzielten Kulturprodukte ſelbſt ihrerſeits als organiſierende Werkzeuge für ihn dienen, d. h. den gegebenen Typus der Organiſation

des Kollektivs erhalten, formieren, befeftigen und entwickeln follten. Und es ift leicht zu begreifen, wie fich all das in der autoritären Lebenseinrichtung zufammenlegt.

Diefe Einrichtungen werden einfach in das Gebiet der Erfahrung und des Denkens übertragen. Jede Handlung, ob elementar oder menfchlich, jede Erfcheinung wird als Zufammenhang zweier Glieder – des organifatorifchen aktiven Willens und der paffiven Vollziehung – dargeftellt. Die ganze Welt wird nach dem Bilde einer autoritären Gefellfchaft gedacht, mit einer oberften Autorität „Gottheit" über ihr, und, bei der Verwicklung des autoritären Bandes, mit einer Kette ihm untergeordneter Autoritäten, einer hinter der andern, niedrigerer Götter, „Halbgötter", „Heiliger" ufw., die die verfchiedenen Seiten und Gebiete des Lebens leiten. Und all diefe Vorftellungen werden von autoritären Gefühlen und Stimmungen durchtränkt: von Demut, Ergebenheit und von ehrerbietiger Angft. So ift die religiöie Weltauffaffung: fie ift einfach eine autoritäre Ideologie.

Es ift ganz verftändlich, was für ein vollkommenes Organifationswerkzeug fie für die autoritäre Lebensordnung ift. Die Religion führt den Menfchen gleich in diefe Ordnung ein, ftellt ihn auf einen gewiffen Platz in diefem Syftem und difzipliniert ihn zur Vollziehung der Rolle, welche ihm in diefem Syftem vorbehalten ift. In der Einheit der Gefühle, Gedanken und der Praxis verfchmilzt fich die Perfönlichkeit organifch mit ihrem fozialen Ganzen. Es gewinnt dadurch eine unzerftörbar fefte Zufammenlötung.

Die Form des religiöfen Schaffens ift vorwiegend poetifch, wie es richtig unfer Freidenker bemerkte, ohne aber des wichtigften fozialen Inhalts der Religion ge-

wahr geworden zu ſein. Auf jenen Stufen der Entwicklung, auf welchen die Religionen erwachſen, iſt die Poeſie von dem praktiſchen und theoretiſchen Wiſſen noch nicht abgeſondert, und umfaßt ſie mit ihrer Umhüllung. Und die Religion enthält dann in ſich alles und jegliches Wiſſen und organiſiert die Geſamterfahrungen der Menſchen. Jede Kenntnis wird dann als eine Offenbarung, die direkt oder durch Vermittlung von der Geſellſchaft ausgeht, aufgefaßt.

Was für eine Erbſchaft iſt denn endlich die religiöſe Kultur für die Arbeiterklaſſe? Sie iſt ſehr bedeutend und wertvoll. Durch die proletariſche Kritik durchgegangen, kann dieſer Nachlaß für das Proletariat zum Werkzeuge nicht des Erhaltens, ſondern des Verſtehens alles Autoritären im Leben werden. Die autoritäre Welt hat abgelebt, iſt aber nicht tot. Ihre Überreſte umgeben uns von allen Seiten, teils offen, teils aber – immer öfter und öfter – in allen möglichen, manchmal ganz unerwarteten Schutzverkleidungen. Um ſo einen Feind zu beſiegen, muß man ihn aber kennen, tief und ernſt kennen.

Es handelt ſich nicht nur darum, die religiöſen Lehren zu widerlegen, obwohl auch darin der ſich der neuen Kritik bedienende Arbeiter als unvergleichlich beſſer ausgerüſtet erweiſen wird, als der wütende aber naive Atheiſt, der einen fremden Glauben durch logiſche Berechnungen oder kindiſche Behauptungen, daß die Religion von den Pfaffen zum Berauben des Volkes erſonnen ſei, zu widerlegen verſucht. Noch wichtiger aber iſt es, daß der Beſitz dieſer Erbſchaft die Möglichkeit gibt, richtig die Bedeutung der autoritären Elemente in der jetzigen Geſellſchaft und ihren gegenſeitigen Zuſammenhang und ihr Verhältnis zur ſozialen Entwicklung zu taxieren.

Iſt die Religion ein Werkzeug zur Erhaltung der autoritären Organiſation, ſo iſt es klar, daß z. B. in dem Verhältnis der Klaſſen die Religioſität der Arbeiter ein Mittel zur Befeſtigung ihrer Untergebenheit, ein Mittel, diejenigen Seiten der Diſziplin zu erhalten, welche für die herrſchenden Klaſſen zur ſichergeſtellten Ausbeutung notwendig ſind, iſt, was auch darüber die verſchiedenen gläubigen Sozialiſten ſagen. Es iſt klar, daß die in einigen Arbeiterparteien angenommene Formel, „Religion iſt Privatſache“, nichts anderes iſt als ein politiſcher Kompromiß, bei welchem man nicht bleiben kann. Auch der ſtändige Bund des Säbels und des Talars, des Militärs und der Kirche wird begreiflich: hier wie dort iſt eine ſtreng autoritäre Organiſation. Ebenſo wird die Anhänglichkeit der Bürgerlichen oder bäuerlich-patriarchalen Familie zur Kirche und „zum Geſetze Gottes“ erklärt; zugleich kommt auch an den Tag die ungeheuere Gefahr, die für den ſozialen Fortſchritt in dieſer ſich erhaltenden autoritären Zelle ſteckt. Im neuen Lichte tritt auch die Rolle der Parteiführerautoritäten hervor und die Bedeutung einer kollektiven Kontrolle über ſie uſw. uſw.

Und dann noch all der künſtleriſche Reichtum der Erfahrungen der Völker, der in allerlei heiligen Schriften und Sagen kriſtalliſiert iſt; Bilder eines fremden, eigentümlichen, in ſeiner Weiſe harmoniſchen Lebens, die den Horizont des Menſchen erweitern, in die Weltbewegung der Menſchheit tief einführen und zu einem neuen, ſelbſtändigen, durch die übliche Umgebung und die Gewohnheiten nicht gefeſſelten Schaffen Anſtoß geben . . .

Hat es denn einen Sinn für die Arbeiterklaſſe, den religiöſen Nachlaß anzutreten?

V.

Ich habe absichtlich mit dem Strittigsten und Schwersten angefangen. So wird es leichter sein, mit unserer Hauptaufgabe — der Frage vom künstlerischen Nachlaß der Vergangenheit — fertig zu werden. Es ist klar, daß das Werkzeug, mit welchem die Arbeiterklasse sich seiner bemächtigen kann und muß, lediglich unsere Kritik ist, mit ihrem neuen, allorganisierenden kollektiv-werktätigen Gesichtspunkt.

Wie paßt sie sich hier ihrer Sache an?

Die Seele eines Kunstwerkes ist das, was man als seine „künstlerische Idee" bezeichnet. Das ist sein Vorhaben und das Wesen seiner Erfüllung oder seine Aufgabe und das Prinzip ihrer Lösung. Was für eine Art Aufgabe ist es denn? Jetzt wissen wir es: wie auch der Künstler selbst sie auffassen mag, sie ist immer eine Organisationsaufgabe. Und dabei mit zwei Bedeutungen: erstens handelt es sich darum, eine gewisse Summe von Lebenselementen und Erfahrungen harmonisch und vollkommen zu organisieren, und zweitens darum, daß das auf diese Weise geschaffene Ganze selbst wiederum als Organisationswerkzeug für ein gewisses Kollektiv dienen könnte. Ist das erste nicht vorhanden, so hätten wir keine Kunst vor uns, sondern eine Ungereimtheit; fehlt das zweite, so ist das Werk keinem, außer dem Autor selbst, interessant und für nichts zu gebrauchen.

Als Illustration wollen wir eines der größten Werke der Weltliteratur, den herrlichsten Brillanten des alten Kulturnachlasses, den „Hamlet" von Shakespeare, nehmen.

Was ist seine künstlerische Idee? Es ist die Stellung und Lösung der Organisationsfrage der menschlichen Seele, welche von einem schweren Lebenswiderspruch

geſpalten iſt zwiſchen dem Drang zum Glücke, zur Liebe und zum harmoniſchen Leben, und zwiſchen der Notwendigkeit, einen quälenden, rohen und ſchonungsloſen Kampf zu führen. Wie aus dieſem Widerſpruch geraten, wie ihn ausſöhnen? Wie erreichen, daß das Verlangen nach Harmonie den Menſchen in den unvermeidlichen Kämpfen des Lebens nicht ſchwäche und die dazu nötige Kraft, Härte und Kaltblütigkeit nicht wegnehme — und daß zur ſelben Zeit die erzwungene Grauſamkeit des Schlages, das Blut und der Schmutz der zugefügten Wunden all die Freude und all die Schönheit des Seins nicht zerſtört? Wie die Eigenart der Seele wieder herſtellen, der Seele, die durch die ſchroffen Zuſammenſtöße zwiſchen ihrem höchſten und tiefſten Bedürfnis und der machtvollen Forderung, die von der Feindlichkeit des umgebenden Milieus diktiert iſt, geſprengt wird?

Und wir ſehen auf einmal, wie großartig breit der Maßſtab dieſer Organiſationsaufgabe iſt und die Größe ihrer gemeinmenſchlichen Bedeutung. Sie bezieht ſich ſelbſtverſtändlich nicht nur auf den däniſchen Prinzen Hamlet und nicht auf die mehrfachen „Hamlets" und „Hamletchens" unſerer Zeitgenoſſen und unſerer Literatur. Dieſe Aufgabe iſt ein unvermeidlicher Moment in der Entwicklung jedes Menſchen. Wer Kräfte genug hat, um ſie zu löſen, den hebt ſie auf eine höhere Stufe des Selbſtbewußtſeins; wer aber ſchwach iſt, für den wird ſie zur Quelle des geiſtigen Zuſammenbruchs, mitunter auch des vollen Verderbens. Es kann ſein, daß dieſe Tragik in die Seele eines idealiſtiſchen Proletariers — oder noch viel mehr in die kollektive Pſyche der Arbeiterklaſſe — am ſchärfſten eindringt. Brüderſchaft – iſt ihr Ideal, die Harmonie des Lebens der geſamten Menſchheit – ihr höchſtes Ziel. Aber wie weit

davon ist das umgebende Milieu, was für einen, mitunter finstergrausamen Kampf bürdet es ihr auf, unter der Drohung des Verlustes all des durch frühere unzählige Bemühungen Erworbenen, des Verlustes ihrer sozialen Würde und des Sinnes des Lebens selbst. Wenige Freuden sind dem Proletariat gegeben, und groß ist der Durst nach ihnen. Aber auch das wenige, was es hat, droht ständig die unwiderstehliche Elementarität der sozialen Feindschaft und Anarchie wegzunehmen oder zu vergiften. In der Erbitterung des Kampfes, in der Verzweiflung der Niederlagen und in der Raserei der Rückschläge, wird denn in all diesem nicht selbst die Wurzel der Fähigkeit zur Liebe und Freude angegriffen?

Hamlets Tragödie entfaltet sich auf dieser Grundlage. Er ist ein sehr begabter Mensch, mit einer feinen, künstlerischen Natur, und ist zugleich vom Leben verwöhnt. Die Erziehung des Prinzen – des Thronfolgers, einige Jahre von Studienwanderschaften in Deutschland und des Genusses von all dem, was die Beschäftigung mit Wissenschaften und der Kunst geben – einerseits, die lebenslustige, kameradschaftliche Umgebung – andererseits und endlich, um den Moment der Lösung, die helle, poetische Liebe zu Ophelia . . . Selten hat jemand so ein von Harmonie erfülltes Dasein. Hamlet ist daran gewöhnt, hat kein anderes erprobt und kann es sich nicht vorstellen. Aber es kommt die Zeit, und die Schrecken und Abscheulichkeiten des Lebens schleichen sich zu ihm heran – zuerst eine dumpfe Ahnung und nachher eine qualvolle Augenscheinlichkeit.

Zerstört ist sein Heim, und in den Grundlagen erschüttert die gesetzliche Ordnung seines Vaterlandes. Der Verräter, der Brudermörder, bemächtigte sich des Thrones seines Vaters und verführte seine Mutter;

Heuchelei, Intriguen und Sittenverderbnis herrſchen am Hof; der Verfall der alten guten Sitten verbreitet ſich im Lande, einen Aufruhr hervorbringend. Man muß das Recht wiederherſtellen, den Verbrechen ein Ende machen, und den Tod des Vaters und die Schmach der Familie rächen. Das iſt für Hamlet die unabänderliche Pflicht, die durch den ganzen feudalen Bau ſeines Bewußtſeins beſtimmt iſt.

Hat er denn auch Kraft genug dazu? Ja, ſein reiches Naturell hat ſie; er iſt ja nicht nur ein Artiſt und ein Liebling des Schickſals, nicht nur ein paſſiver Äſthet, welcher, wie Luft, eine harmoniſche Umgebung zum Leben braucht. Er iſt außerdem ein Sohn eines Königs und Kriegers, und der Nachkomme der grauſamen Wikinge, und hat eine vortreffliche Kriegserziehung bekommen. Ein Kämpfer iſt in ihm, aber ein unentwickelter, einer, der ſich bis jetzt noch nie geprüft hat, und was noch ſchlimmer – in einer Perſon mit dem paſſiven Äſtheten verbunden iſt.

Das iſt nun das Weſentliche der Tragödie. Der Kampf fordert von Hamlet Liſtigkeit, Betrug, Gewalttaten und Grauſamkeit. Sie ſind ſchon an ſich ſeiner weichen und zarten Seele widerlich, aber ſie müſſen indeſſen gegen die ihm nächſten und teuerſten Menſchen angewandt werden: im Lager der Feinde befindet ſich ſeine Mutter, und er ſieht, wie Ophelia zum Werkzeug einer Intrigue gegen ihn wird. Die Feinde ſchieben ſie vor – und bedienen ſich der ſchwachen Stellen ſeiner Seele wie erfahrene Strategen. Die zum Schlage gehobene Hand bleibt ſtehen, der innere Kampf paralleliſiert den Willen, die minutenlange Entſchloſſenheit wird von Schwanken und von Tatloſigkeit abgelöſt, die Zeit vergeht in fruchtloſen Disputen mit ſich ſelbſt – es entſteht eine tiefe Spaltung der Seele und vorübergehend ſogar ein echter

Zusammenbruch: alles vermischt sich im Chaos der ausgangslosen Widersprüche, Hamlet „wird verrückt".

Ein gewöhnlicher Mensch würde so umkommen, ohne daß es ihm gelingen würde, etwas zu vollbringen. Aber Hamlet ist eine ungewöhnliche, heroische Figur. Durch die Qualen der Verzweiflung, durch die schwere Krankheit der Seele hindurch schreitet er doch Schritt für Schritt zu einer tatkräftigen Lösung. Die Elemente der zwei in ein und derselben Person auseinanderfallenden Persönlichkeiten – des Ästheten und des Kriegers – dringen eine in die andere ein und verschmelzen sich in neuer Einigkeit. Es verschwindet der Hauptwiderspruch: der Durst nach Harmonie ergießt sich in eine Kampfanstrengung, das Blut und der Schmutz des Kampfes werden unmittelbar durch das Gefühl der Reinigung des Lebens und seiner Hebung zur höchsten Stufe wieder gut gemacht. Die Organisationsaufgabe ist gelöst, die künstlerische Idee hat sich formiert.

Zwar kommt Hamlet um, und darin ist der große Dichter objektiv-wahr, wie immer. Die Feinde Hamlets hatten einen Vorteil: während er seine Seelenkräfte sammelte, handelten sie und hatten alles zu seinem Verderben vorbereitet. Aber er stirbt als Sieger: das Verbrechen ist bestraft, die gesetzliche Ordnung wiederhergestellt, und die Schicksale Dänemarks werden in zuverlässige Hände überwiesen: dem jungen Helden Fortinbras, einem weniger Großen als Hamlet, aber einen vollständig in sich geschlossenen und von den Prinzipien jener feudalen Welt, dessen Ideale auch Hamlet begeisterten, durch und durch durchdrungenen Menschen.

Hier tritt das andere Moment unserer Kritik hervor. Die Organisationsaufgabe ist gestellt und gelöst, aber welches Kollektiv gab dem Autor das Lebens-

material zu ihrer Verkörperung? Selbſtverſtändlich nicht das proletariſche Kollektiv, denn dieſes exiſtierte dazumal überhaupt noch nicht. Hamlets Autor, wer er auch in Wirklichkeit ſein mag — wie bekannt, iſt es eine Streitfrage — war entweder ſelbſt Ariſtokrat, oder gehörte zu den heißen Anhängern der Ariſtokratie: aus dieſer Welt ſchöpft er den größten Teil der Inhalte ſeiner Dramen und das feudal-monarchiſtiſche Ideal legt auf ſie ſeinen Stempel. Dort ſind die Grundlagen der Geſellſchaftsordnung — Macht und Unterordnung, der Glaube an einen weltregierenden Willen einer Gottheit an die Heiligkeit und Unabänderlichkeit der von jeher feſtgeſtellten Ordnung, die Anerkennung einiger Menſchen als höherer Weſen, die ſchon ſelbſt der Geburt nach zum Leiten vorbeſtimmt ſind, und anderer Menſchen — als Niedrigerer, der Leitung Bedürftiger, und zu irgendeiner anderen Rolle als der, der Unterordnung, Unfähiger. Anulliert das nicht den Wert des Werkes für die Arbeiterklaſſe?

Ich werde mit einer Frage antworten: braucht die Arbeiterklaſſe auch andere Organiſationstypen außer ihrem eigenen zu kennen? Kann ſie ſogar überhaupt dieſen ihren eigenen Typus anders ausarbeiten und formieren, als auf dem Wege des Vergleiches und der Gegenüberſtellung mit anderen und durch deren Kritik, deren Umarbeitung und des Ausnutzens ihrer Elemente? Und wer könnte denn beſſer als der Meiſter — Künſtler das Proletariat in die höchſte Tiefe der fremden Organiſation des Lebens und des Denkens einführen? Die Sache unſerer Kritik iſt es, ihre geſchichtliche Bedeutung, ihren Zuſammenhang mit dem niedrigeren Niveau der Entwicklung und ihre Widerſprüche mit den Lebensbedingungen und den Aufgaben des Proletariats zu zeigen. Iſt das getan, ſo beſteht die Gefahr, dem Ein-

fluß eines fremden Organisationstypus zu unterliegen, nicht mehr; das Wissen von ihm verwandelt sich in eins der kostbaren Werkzeuge zur Schaffung des Eigenen.

Und hier bietet die Objektivität des großen Künstlers die beste Stütze der Kritik. Ganz von selbst treten bei ihm der ganze Konservatismus der autoritären Welt und seine ursprüngliche Beschränktheit und die Schwäche des menschlichen Bewußtseins hervor. Man erinnere sich nur des ersten Auftretens des Helden Fortinbras im „Hamlet" — des Anstoßes zur Wendung in der Seele Hamlets selbst, auf den Weg der Lösung seiner Aufgabe. Fortinbraß, mit einer stolzen Überzeugung von seinem Recht, führt ohne jede Zweifel und Schwankungen eine Armee zum Erobern irgend eines Fleckchens Erde, der vielleicht des Blutes des letzten der Soldaten, der in diesem Kriege umkommt, nicht wert ist . . .

Schließlich hat eine ungeheuere Bedeutung die Tatsache, daß die Organisationsaufgabe in dem Werke auf die Grundlagen einer fremden Gesellschaft gestellt und gelöst wird, die Lösung dennoch, in ihrer Gesamtheit, ihre Kraft auch für das gegenwärtige Leben und für das Proletariat beibehält — überall, wo der Durst nach Harmonie mit der Rauheit der Forderungen des Kampfes sich begegnet. Hier lehrt die Kunst die Arbeiterklasse, die allumfassende Aufstellung und die allumfassende Lösung der Organisationsaufgaben — was ihr zur Verwirklichung des Weltorganisationsideals notwendig ist.

VI.

Der belgische Künstler Meunier stellt ein seinen Skulpturen das Leben im Kreise der Arbeiter dar. Seine Statue „Der Philosoph" gibt die Gestalt eines Arbeiterdenkers wieder, der in die Lösung irgendeiner wichtigen philosophischen Frage vertieft ist. Die nackte Ge-

ſtalt macht einen ſtarken und geſchloſſenen Eindruck des angeſtrengteſten Denkens, welches auf etwas konzentriert iſt und einen großen, unſichtbaren Widerſtand überwindet.

Worin beſteht die künſtleriſche Idee der Statue? Die Organiſationsaufgabe iſt dieſe: wie die ſchwere phyſiſche Arbeit mit der Ideenſchöpfung zu vereinigen und in eins zu verbinden? Die Löſung der Aufgabe ... Wer die Figur des „Philoſophen" genau betrachtet, die Figur, die ganz von einer zurückgehaltenen Anſtrengung durchdrungen iſt, in der jeder ſichtbare Muskel von einer Anſtrengung erfaßt iſt, die angehalten iſt, und in eine äußere Aktion nicht übergeht, ſo als ob ſie ſich vertiefte, für den wird mit einer gewaltigen Klarheit und einer vollkommenen unmittelbaren Überzeugungskraft dieſe Löſung hervortreten: „Der Gedanke iſt ſelbſt eine phyſiſche Anſtrengung, ſeine Natur iſt der Natur der Arbeit identiſch, ein Widerſpruch zwiſchen ihnen beſteht nicht, und ihre Teilung iſt künſtlich und vorübergehend." Die Ausführungen der genauen Wiſſenſchaft, der phyſiologiſchen Pſychologie, beſtätigen gänzlich dieſen Gedanken, aber viel näher und begreiflicher iſt er in künſtleriſcher Darſtellung. Und ſeine ungeheuere Bedeutung für das Proletariat bedarf keiner Beweiſe.

Aber unſere Kritik muß die Frage ſtellen: „Auf dem Geſichtspunkte welcher Klaſſe oder welcher ſozialen Gruppe ſteht der Künſtler in ſeinem Schaffen?" Und es wird ſich herausſtellen, daß obwohl er Arbeiter darſtellt, ſo tut er es doch nicht als ein Ideologe der Arbeiterklaſſe; der Geſichtspunkt iſt ein werktätiger, aber nicht ein kollektiv-werktätiger. Der Arbeiter-Denker iſt individuell genommen, man fühlt nicht, oder nur höchſtens ſehr verworren; faſt unfaßbar zeichnen ſich

die Bande ab, die die Anstrengung seines Gedankens mit den physischen und geistigen Anstrengungen von Millionen verschmelzen, – welche sie zu einem Glied der Weltkette der Arbeit machen. Der Künstler ist ein „Intelligent" seiner sozialen Lage nach; er ist gewohnt, individuell zu arbeiten ohne zu bemerken, wie sehr seine Arbeit dem Ursprung, der Methode und den Aufgaben nach aus der gesamten kollektiven Arbeit der Menschheit hervorgeht. Darin unterscheidet sich der Gesichtspunkt der werktätigen Intelligenz wenig von dem der Bourgeoisie, er ist ebenso individualistisch. Und hier muß unsere Kritik das, was der Künstler nicht geben konnte, ergänzen.

VII.

So bestimmen sich von selbst die Aufgaben der proletarischen Kritik in bezug auf die Kunst der Vergangenheit. Sie erfüllend, gibt sie der Arbeiterklasse die Möglichkeit, sich dauerhaft der Organisationserfahrungen der Jahrhunderte, kristallisiert in künstlerischen Formen, zu bemächtigen und sie selbständig zu benutzen.

Das übliche Verständnis der Rolle und des Sinns der proletarischen Kritik ist anders. Am oftesten verirrt es sich auf das Gebiet der „politischen Kunst", auf die Frage über ihre agitations-propagandistische Bedeutung für den Schutz der Klasseninteressen. Vor einigen Jahren hat der Arbeiter Iw. Kubikoff, die Arbeiter zum Studium der besten Werke der Literatur der alten Welt herbeirufend, die erzieherische Bedeutung dieser Werke in folgender Weise betrachtet: „Zweifellos ist in ihnen nicht nur reines Gold, sondern sind auch Elemente einer für das Proletariat schädlichen Ligatur", und zwar „konservativmäßigende Kräfte". Doch ist es aber nicht gefährlich,

denn der Arbeiter beſitzt einen Klaſſeninſtinkt, der ihm das Gold von der Legierung mit Erfolg zu löſen erlaubt. „Wollen wir die Eindrücke, die von der Kunſt entſtehen, genau betrachten, ſo werden wir ſehen, daß nur das Gold wirkt, die Ligatur aber an dem Bewußtſein des Arbeiters vorbeigeht . . . Ich perſönlich habe oft durch Beobachten die Möglichkeit gehabt, darüber zu ſtaunen, wie ein oppoſitionell geſtimmter Arbeiter mitunter aus einem unſchuldigſten Werke revolutionäre Folgerungen zu machen ſich erſchwang“ („Naſcha Sarja“, [„Unſer Anbruch“] 1914, Nr. 3, S. 48 u. 49). Das iſt ein, ſogar ſelbſt im Grunde, falſcher und naiver Geſichtspunkt.

Wenig des Guten iſt in ſo einem Inſtinkt, der aus einem wirklich unſchuldigen Werke revolutionäre Folgerungen zu machen „ſich erſchwingt“. Eine Entſtellung iſt eine Entſtellung. Wovon zeugt ſie? Von einer großen Kraft des unmittelbaren Gefühls und von einem Mangel an Objektivität und davon, daß der Gedanke niedriger als dieſes Gefühl iſt und ihm unterliegt. Muß denn etwa das Bewußtſein der Klaſſe, welcher die Weltorganiſationsaufgabe zu löſen bevorſteht, ſo ſein?

Als Beiſpiel der Korrelation „des Goldes und der Ligatur“ nimmt Kubikoff den Schillerſchen „Don Carlos“ wobei er denkt: die Entlarvung der Tyrannei und die feurigen Reden des Marquis Poſa – das ist Gold; all das aber, was er von einer ebenſo abſoluten, nur aber aufgeklärten und humanen Monarchie erträumt – das iſt Ligatur. Falſch! Aus den feurigen Reden und einer Verworrenheit und Schwäche des Gedankens kann ſich der Leser in der Richtung der revolutionären Phraſe erziehen. Im Gegenteil aber iſt die lebendige, künſtleriſch-tiefe Darſtellung des Ideals eines gebildeten Abſolutismus gar keine Ligatur für einen geſchichtlich auf-

geklärten und auf dem Gesichtspunkt der proletarischen Kritik stehenden Leser. Das Ideal ist das abstrakte Modell der Organisation. Solche Modelle, die von der Vergangenheit erarbeitet sind, zu kennen und zu verstehen ist notwendig für die Klasse, die Organisatorin der Zukunft ist. In dem Kampf der Heldenpersönlichkeiten, die vom Künstler aufgeführt worden sind, muß man den Kampf der sozialen Kräfte, die das Bewußtsein und den Willen der Menschen aus jener Zeit bestimmten, und die Notwendigkeit dieser oder jener Ideale, die aus dem Naturell dieser Kräfte entstand, auffangen. Die künstlerische Eindringung in den Geist der verschwundenen oder aus der Geschichte scheidenden Klassen, sowie der Klassen, die ihre Arena einnehmen, ist eins der besten Mittel zur Besitzergreifung der angehäuften kulturellen Organisationserfahrung – des kostbarsten Nachlasses für die Erbauerklasse.

Und soweit die Kunst der Vergangenheit imstande ist, die Gefühle und die Stimmung des Proletariats zu erziehen, soweit muß sie als Mittel ihrer Vertiefung und Aufklärung und der Erweiterung ihres Feldes auf das ganze Leben der Menschheit, auf ihrem ganzen Arbeitsweg – aber nicht als Mittel der Anregung, nicht als Agitationswerkzeug – dienen.

* * *

Der Kritiker, der es verstehen wird, dem Proletariat ein großes Werk der alten Kultur wiederzugeben, z. B. im Theater nach der Aufführung eines genialen Bühnenstücks, der es leisten wird, den Zuschauern dessen Sinn und Wert von dem organisatorischen, kollektiv-werktätigen Gesichtspunkte zu erklären, oder so eine Erklärung in einem kurzen und zugänglichen Erklärungsprogramm zu geben, oder z. B. in einem Artikel einer Arbeiterzeitung

eine Dichtung oder einen Roman eines großen Meisters beleuchten wird, so ein Kritiker wird eine für die Arbeiterklasse nötige und ernste Arbeit machen.

Hier ist ein unübersehbares Arbeitsfeld einer notwendigen und zur selben Zeit sichersten Arbeit, die nie verloren gehen wird.

KRITIK
DER PROLETARISCHEN KUNST



Jedes Schaffen, ob es das Schaffen der Natur oder der Menſchen, ob elementar oder planmäßig, führt zu organiſierten, harmoniſchen und lebensfähigen Formen nur durch das Regulieren. Das ſind zwei untrennbar verbundene, gegenſeitig notwendige Seiten eines jeglichen, organiſatoriſchen Prozeſſes. So tritt in der elementaren Entwicklung des Lebens die „Veränderlichkeit“ als Schaffenskraft hervor: ſie gründet immer neue Vereinigungen der Elemente, immer neue Abweichungen von den alten Formen; als deren Regulierung dient hier die „natürliche Ausleſe“: ſie beſeitigt aus ihrer Zahl alle an das Milieu nicht angepaßten und erhält und befeſtigt alle Anpaſſungsfähigen. In der Wirtchaft iſt das Schaffensmoment die Arbeitsanſtrengung, die den Zuſammenhang der Dinge verändert; der Regulator iſt die planmäßige Kontrolle des Bewußtſeins, welches fortwährend die Reſultate der Anſtrengung verfolgt, dieſe Anſtrengung einſtellend, wenn das unmittelbare Ziel erreicht iſt, und ihre Richtung verändernd, wenn ſie von dieſem Ziele abſchweift uſw.

In der Arbeit des Künſtlers ſind dieſelben Korrelationen: es werden immer neue Kombinationen von lebendigen Bildern geſchaffen und ſofort reguliert durch eine bewußte, planmäßige Auswahl, durch den Mechanismus der „Selbſtkritik“, welcher alles unharmoniſche und der Aufgabe nicht entſprechende wegwirft, und alles, was in ihrer Richtung geht, befeſtigt. Wenn die Selbſtkritik unzureichend iſt, ſo entſtehen im Reſultat Widerſprüche, eine Unbündigkeit, eine Auftürmung von

Bildern und eine Kunstwidrigkeit, dem Maße dieses Mangels an Selbstkritik entsprechend.

Die Entwicklung der Kunst im Gesellschaftsmaßstabe wird elementar reguliert durch das ganze soziale Milieu, welches die neu eintretenden Kunstwerke annimmt oder verwirft und die neuen Strömungen in der Kunst aufrechthält oder unterdrückt. Aber es besteht auch ein planmäßiges Regulieren: es wird von der Kritik vollzogen. Als ihre tatsächliche Grundlage erscheint selbstverständlich auch das soziale Milieu: die Arbeit der Kritik ist vom Standpunkte eines gewissen Kollektivs und in der Klassengesellschaft – vom Gesichtspunkte dieser oder jener Klasse geführt.

Prüfen wir jetzt, auf welchem Wege und in welchen Richtungen die proletarische Kritik die Entwicklung der proletarischen Kunst regulieren kann und muß.

I.

Die erste Aufgabe unserer Kritik in Hinsicht auf die proletarische Kunst ist, die Grenzen dieser Kunst und ihre Rahmen klar festzusetzen, damit sie in dem umgebenden, kulturellen Milieu nicht zerfließt und sich mit der Kunst der alten Welt nicht vermischt. Gar keine so einfache Aufgabe, wie es vom ersten Anblick an erscheint: hier werden bis jetzt fortwährend Fehler und Verwechselungen beobachtet.

Erstens unterscheidet man gewöhnlich die Bauernkunst nicht von der proletarischen. Ohne Zweifel stammt die Arbeiterklasse und insbesondere die russische aus dem Bauerntum, und sie haben nicht wenig gemeinsame Berührungspunkte. Die Bauern sind in ihrer Masse auch ein werktätiges und ausgebeutetes Element der Gesellschaft; nicht umsonst ist in Rußland ein ziemlich dauer-

hafter Bund der einen und der andern entſtanden. Aber in der Zuſammenarbeit, in der Ideologie und in den Grundmethoden des Denkens und Arbeitens ſind tiefe prinzipielle Unterſchiede. Der Geiſt des Proletariats, ſein organiſatoriſcher Urſprung iſt der Kollektivismus und die genoſſenſchaftliche Zuſammenarbeit. Je mehr es „es ſelbſt“ wird, als ſoziale Klaſſe, um ſo mehr entwickelt ſich dieſe Grundlage in ſeinem Leben, dringt ein und durchtränkt es. Die Bauern – kleine Wirte — werden in ihrer Maſſe vom Individualismus, vom Geiſte der perſönlichen Intereſſen und des Privateigentums angezogen. Sie ſind die „Kleinbourgeoiſie“ – eine ſchablonenhafte und ungenaue Benennung, denn „Bourgeois“ heißt eigentlich ein Stadtbewohner – und trotzdem eine, die richtig den Grundcharakter der Lebensbeſtrebungen des Bauerntums widergibt. Außerdem erhält die patriarchale Ordnung der Familienwirtſchaft in den Bauern den autoritären und religiöſen Geiſt; dazu tragen noch bei die überhaupt unvermeidliche Enge des Geſichtskreiſes, die dem Dorfe eigen iſt, und die Abhängigkeit des zurückbleibenden Ackerbaus von den für den Bauer geheimnisvollen Kräften, die die reiche oder die Mißernte ſenden.

Sieht doch die bäueriſche Poeſie – ich ſage ſchon nichts von der vorrevolutionären – nein, die allgegenwärtigſte links-eſeriſche*, z. B. den „Krasnyj Swon“ („Das rote Geläute“), ein Sammelwerk der talentvollen Dichter Kljueff's, Jeſſenin's und anderer. Hier iſt überall der Fetiſchismus der „Sjemlitza“ (des „Bodenchens“) die

* S.-R. Abkürzung für Sozial-revolutionäre Partei, die die eigentlich ruſſiſche Partei der Freiheitsbewegung 1905—1917 war, und die im Gegenſatz zu den Sozialdemokraten das Bauerntum und nicht die Arbeiter als den Träger des revolutionären Gedankens betrachtete.
Bemerk. des Überſetzers.

Grundlage einer eigenen Wirtſchaft. Hier iſt auch der ganze Olymp der Bauerngötter – die Dreieinigkeit und Mutter Gottes, und Georg der Tapfere, und Nicolaus der Gnädige; und alsdann ein fortwährendes Liebäugeln mit der Vergangenheit, die Erhebung ſolcher Führer der unorganiſierten, elementaren Volkskraft, wie Stjenjka Raſin ... Das iſt dem Bewußtſein des ſozialiſtiſchen Proletariats ſo fremd wie möglich.

Trotzdem werden ſolche Kunſtwerke in den Arbeiterzeitungen und Sammelheften als proletariſche gedruckt und werden von der Kritik unter dieſer Bezeichnung analiſiert. Es iſt wahr, daß nicht wenige der Arbeiterdichter mit der bäueriſchen Poeſie anfingen, weil ſie noch nicht lange vom Dorfe fern ſind und die Verbindung mit ihm noch aufrechterhalten, oder einfach infolge der Nachahmung. In dieſem Sinne ſind die erſten Sammelhefte der Arbeiterdichter intereſſant, die vor fünf Jahren in Moskau erſchienen und von der Zenſur vernichtet worden ſind: „Naſchi Pesni" („Unſere Lieder"), Bd. I und II. Dort iſt ein nicht unbedeutender Teil der Gedichte rein bäueriſch, ein noch größerer Teil aber vom Übergangstypus. Es lohnt ſich, zwei, drei Dichtungen desſelben Autors in ihren ſich verändernden Schattierungen zu vergleichen. Hier iſt W. Torsky ein noch ganz angehender Dichter.

Das Kirchdorf.

Ich ſteh' auf dem Hügel im Heimatsort
Und blick' auf das liegende Dorf immerfort,
Wie der teuren Bauern Häuſer in Reihe
Aus dem grünen Gebüſch blicken auf in das Freie,
Wie das Kirchkreuz ſo glänzt auf dem Himmelsgrund,
Wie der Birkenwald rauſcht dort zu jeder Stund,

Wie die Feldblumen werden so bunt in der Au',
Und der Fluß ist ihr Gürtel, so schön und so blau,
Bis ein Reigen der Wolken den Himmelsrand
Kleidet in Abendrots spielend Gewand.

Gewiß ist es nachgeahmt und schwach, die Hauptsache aber ist, daß hier kein einziger Strich ist, der an einen Proletarierdichter deuten könnte; indessen ist aber der Autor aus diesem Milieu und nicht ein wirtschaftlicher Bauer, wie man es seinem Gedicht nach denken kann.

Von ihm –

Der Morgen.

Tag wird es, und mit Vergoldung
Deckt der Osten sich geschwind,
Den verschlaf'nen Heiden flüstert
Etwas der erwachte Wind.
Und in ihrem grünen Mantel
Spürt des Morgenfrostes Hauch,
Und mit dem verklärten Himmel
Aufersteht die Jugend auch.
Nur der Fichtenwald, der alte,
Atmet auf, mißtrauisch, schwach,
Seine trüben Locken senkend
Wieder zu dem Purpurbach.

Auch nicht sehr selbständig. Aber hier ist schon eine Andeutung auf die neue Weltauffassung: der Wald ist für den Dichter ein Kollektiv mit verschiedenen Strömungen in ihm, die verschieden auf die Naturereignisse reagieren, und nicht eine besondere, heroische Persönlichkeit wie bei Koltzoff*.

* Koltzoff, Alexej Wassiljewitsch — russischer Dichter, der das russische Volkslied wirklich künstlerisch bearbeitet hatte (1809—1842). Deutsch von Fiedler in Reclams Univ.-Bibl. Bemerk. des Übersetzers.

Und ein drittes Gedicht von Torsky:

Der Herbſt.

Fichtengipfel rauſchen, rauſchen:
„Herbſt im Kommen“ . . .
Birken laſſen ihre Zweige
Traurig hangen und beklommen,
Und in Unruhe verſunken,
Äſte rührend ſchlafestrunken,
Streiten ſie ſich nicht mehr offen,
Ohne Vorwurf, ohne Hoffen
Wiederholen ſie im Walde:
„So balde“ . . .
Und wie ſtille Viſionen
Gehn vorüber vor den Kronen
Frühlingsſtunden, Millionen,
Die verweht im Zeitentauſch . . .
Sonnenlichte, Windgedichte,
Und der Schmuck in tauſend Düften
Von den Blumen und den Gräſern,
Und die Vöglein in den Lüften,
Und die Träume wie ein Rauſch . . .
O wie ſich die Birken neigen,
Wie verlieren ſie im Schweigen
Kätʒchentränen aus den Zweigen . . .
Und als ob ſie was bereuen,
Können ſie ſich gar nicht freuen
Über Laubes goldne Wangen.
Und mit ſterbendem Verlangen
Sehnen ſie ſich voller Bangen
Nach dem Schönen, das vergangen . . .

Die Stimmung der Reaktionsepoche; aber die Natur wird mit den Augen eines Kollektiviſten aufgefaßt; ſeine

Symbole ſind die allgemeinen Erlebniſſe des Waldes und nicht die individuellen Erlebniſſe irgendeiner Birke oder Fichte, wie in der üblichen Lyrik. Die wahrheitstreuen Symbole erzählen davon, wie die Bande des Kollektivs in der ſie bedrückenden Umgebung nachgeben, wie ſeine lebendigen Glieder ſich den Träumen – Erinnerungen – hingebend, ſich in ſich ſelbſt vertiefen und voneinander entfernen – Dinge, die einen Dichter-Individualiſten nicht intereſſieren und ſeinem Geſichtskreis entgehen. Selbſtverſtändlich aber iſt der Kollektivismus in der Art der Auffaſſung und des Verſtändniſſes der Natur, ſo wie hier bei Torsky, nur ein Teil, eine Seite des vollen, echten, aktiv-werktätigen Kollektivismus.

Eine andere Quelle der Vermiſchung ſind die Soldateneinflüſſe, denen das Proletariat während des Krieges und der Revolution ausgeſetzt war. Ihrem Hauptbeſtande nach ſind die Soldaten dieſelben Bauern, die aber von der Wirtſchaft weggeriſſen ſind, und in Maſſen in Bedingungen des Konſumkommunismus lebend, das Handwerk der Zerſtörung erlernen oder daſſelbe ſchon ausüben. Der Kampf um den Frieden, die Feindſchaft gegen die Reichen, viel weniger bewußt und viel weniger ſelbſtlos als bei den Arbeitern, hat die Soldaten in einen politiſchen Block mit den Arbeitern vorübergehend verſchmolzen und hat eine enge Gemeinſchaft der einen und der andern hervorgerufen, obwohl ſie ſich als geſellſchaftliche Typen nicht nur nicht verwandt, ſondern ihrer Lebensrolle nach ſogar gegenüberſtehend ſind. Die Kampfgenoſſenſchaft führte dazu, daß ein ſoldatiſcher Strom ſich in die Arbeiterzeitungen ergoß und ſogar das Bewußtſein der weniger ſtandhaften proletariſchen Dichter färbte. Daher drang in die kriegeriſch-revolutionären Motive eine ſpezifiſch ſolda-

tische Färbung, und damit wurde der für die ihren Idealen nach höchste Klasse nötige erhabene Ton gestört. Daher auch das Eindringen in die Poesie eines im Leben erklärlichen, aber in der Kunst unzulässigen Geistes eines engen, persönlich gegen einzelne Vertreter des Bürgertums gerichteten Hasses, eines Gefühls, welches die Kampfidee der großen Klasse verdreht. Daher auch die echten Exzesse in der Art einer schadenfrohen Spötterei über die besiegten Feinde, einer Lobpreisung der Lynchgerichte, bis an sadistische Entzückungen über das Thema von dem Ausdrücken der Eingeweide bei den „Bourgeois" – leider gab es auch so was. Selbstverständlich hat es mit der Ideologie der Arbeiterklasse nichts zu tun. Ihr sind Kampfmotive, aber keine roh-soldatische eigen, ebenso wie eine unüberwindliche Feindschaft zum Kapital, als zu einer sozialen Kraft, aber nicht die kleinliche Bosheit gegen seine einzelnen Vertreter – die notwendige Produkte ihres sozialen Milieus sind. Das Proletariat muß selbstverständlich zu den Waffen greifen, wenn es die Interessen seiner Freiheit und Entwicklung und seines Ideals fordern, aber nicht umsonst bekämpft es jene soziale Brutalität, die jeden bewaffneten Kampf verursacht. Das bestialische, was so ein Kampf in der Menschenseele hervorruft, kann selbstverständlich sich vorübergehend der Psyche der Kämpfer bemächtigen, aber es ist fremd und feindlich der proletarischen Kultur, die nur eine abgezwungene Rauheit zuläßt. Der Geist der wahren Kraft ist Edelmut, und das werktätige Kollektiv ist eine wahre Kraft. Es muß die neue Aristokratie der Kultur werden – die letzte in der Geschichte der Menschheit, die erste, die dieses Namens vollständig wert ist.

Noch eine Begrenzungslinie für die proletarische Kunst muß unsere Kritik von der Seite des Sozialismus der

Intelligenz durchführen. Hier kommt die Vermiſchung ſehr natürlich und beſonders leicht vor, dank der Nähe der Ideale. Doch ſind aber die Unterſchiede tief und von Bedeutung.

Die werktätige Intelligenz hat ihren Urſprung in der bürgerlichen Kultur und hat über ſie und für ſie gearbeitet und iſt von ihr erzogen. Ihr Prinzip iſt Individualismus. Und ſelbſt der Charakter ihrer Arbeit unterſtützt dieſe Tendenz: in der Arbeit eines Gelehrten, eines Artiſten und eines Schriftſtellers läßt ſich die Zuſammenarbeit nicht unmittelbar fühlen, die Rolle des Kollektivs bleibt außerhalb der Überſicht, es überwiegt eine äußere Art der Abgeſondertheit, eine Illuſion einer vollſtändig ſelbſtändigen, perſönlichen Tätigkeit. Iſt denn aber die augenſcheinliche Mitarbeit vorhanden, ſo nimmt der Intelligente eine autoritäre Stellung eines Leiters und Organiſators der Arbeit ein: ein Ingenieur in der Fabrik, ein Arzt im Krankenhaus uſw. Daher auch das Element der Autorität, welches ſich überhaupt unvermeidlich in der bürgerlichen Welt und ihrer Kultur erhält, als eine organiſatoriſche Ergänzung ihrer grundſätzlich anarchiſtiſchen Grundlage.

Infolgedeſſen, größtenteils ſogar auch dann, wenn ein werktätiger Intelligent ſich zu einem aufrichtigen und tiefen Mitgefühl mit der Arbeiterklaſſe, zum Glauben an das ſozialiſtiſche Ideal erhöht, behält die Vergangenheit Kraft in ſeinen Denkensmethoden und in ſeiner Auffaſſung, in ſeinem Verſtändnis der Kräfte und der Wege der Entwicklung des Lebens.

Ein Beiſpiel iſt das Drama von Verhaeren „Die Morgenröten", welches man bei der Erörterung der Frage des Repertoirs eines proletariſchen Theaters gerade nicht nur als erſtes nennt, ſondern ſogar ohne jegliche Erläuterungen und Kommentare als ein ganz „eigenes"

zu spielen, für möglich hält. Das ist ein Irrtum. Das Werk ist herrlich und ist ein kostbares Erbstück für uns, aber immerhin ein Erbstück von der alten Welt. In ihm ist der Geist des Sozialismus in eine autoritär-individualistische Umhüllung gekleidet, die man verstehen muß und nicht einfach annehmen kann. Alles ist auf der heldenhaften Persönlichkeit des Volkstribuns, der hinter sich die Massen führt, erbaut. Diese Persönlichkeit ist die Seele des Kampfes und des Sieges, ohne sie sind die Massen dunkel und blind und können nicht ihren Weg finden; und ihre Tragödie bildet für den Autor das Hauptinteresse des ganzen Werkes. So versteht die Bedeutung der Persönlichkeit die alte Welt; der Kollektivismus baut und beleuchtet das Lesen auf eine andere Weise. Er erkennt selbstverständlich die Helden an und sogar noch mehr — er schafft sie, aber nur als Verkörperung der Kraft des Kollektivs, nur als Äußerer seines gesamten Willens und Ausleger seines Ideals.

Und inwiefern das Verhältnis zu den Führern anders ist, insofern ist dann das Kollektiv zu einer klaren Selbsterkenntnis noch nicht reif genug.

Der große belgische Bildhauer Meunier gab uns in seinen Statuen, die das Leben der Arbeiter darstellen, einen wirklichen Kultus der Arbeitsmühe. Aber bei all der tiefen Liebe des Künstlers zu dem Dargestellten, bei all seinem teilnahmsvollen Verständnis ist es noch nicht der Kultus des Kollektivs. Das Verdienst bleibt ungeheuer, aber der proletarische Künstler muß wissen: das ist keine fertige Anleitung für ihn, — seine Aufgaben liegen noch weiter.

Die künstlerische Selbsterkenntnis der Arbeiterklasse muß rein und klar von fremdem Zusatz sein! Das ist die erste Sorge unserer Kritik.

II.

Unsere Kritik der proletarischen Kunst muß sich vor allen Dingen auf den Inhalt der letzteren richten.

Der entstehenden Kunst einer jungen und unter schweren Bedingungen lebenden Klasse haftet unvermeidlich ein Mangel an Erfahrung und eine aus einer erzwungenen Beschränktheit des Beobachtungsfeldes entstehende Enge des Inhalts an. So nimmt hier z. B. die Belletristik zuerst unwillkürlich all ihre Themata, all ihr Material aus der Lebensweise der Arbeiter selbst oder aus dem Leben der revolutionären Intelligenz, die mit ihnen verbunden ist. Nur nach und nach, bis jetzt noch ganz unbedeutend, erweitert sie ihr Gebiet. Dennoch ist es zweifellos, daß die proletarische Kunst die ganze Gesellschaft und Natur und das gesamte Leben des Weltalls in ihr Experimentalgebiet einbegreifen wird.

Was kann unsere Kritik in dieser Hinsicht tun? Selbstverständlich ist sie nicht imstande, der ganzen Kunst das was ihr fehlt zu geben. Aber sie kann und muß dieser Kunst fortwährend die Aufgabe der Erweiterung ihres Gebietes stellen, kann und muß jeden neuen Erfolg in diesem Sinne angeben, und auf die neuen mit ihm verbundenen Möglichkeiten hinweisen. Und eine indirekte, aber sehr wirksame Hilfe kann sie diesen Erfolgen dadurch leisten, daß sie überall, wo es nur möglich sein mag, die Werke der proletarischen Kunst mit denen, der „künstlerischen Idee“, d. h. der zu lösenden organisatorischen Aufgaben nach, gleichartigen Werken der alten Kunst vergleicht. Hier werden sich sowohl das Material wie das Gesichtsfeld und wie oft selbst das Prinzip der Lösung der Aufgabe als verschieden erweisen.

Insbesondere bezieht es sich auf die beliebten Fragen der klassischen Literaten über die Bildung einer Familie,

über den Kampf der „höheren“ und „niedrigeren“ Motive in der menſchlichen Seele, über die herrſchende Leidenſchaft, die den Menſchen hinreißt, über die Erziehung des Charakters uſw.

Nicht ſelten kann es vorkommen, daß dieſelben oder gleichartigen Aufgaben auf dieſe oder jene Weiſe ſchon von der Wiſſenſchaft und der Philoſophie geſtellt und gelöſt worden ſind. Hier muß die Kritik auf dieſe Löſungen hinweiſen und ſie mit den künſtleriſchen vergleichen: der große Kollektivismus der allmenſchlichen Erfahrung, der unter der Umhüllung der Welt der Wiſſenſchaft verborgen iſt, wird in vielen Fällen für das junge, ſuchende und wankende Schaffen ein wertvoller Leiter ſein.

Die Enge des künſtleriſchen Inhalts kann nicht nur in einem beſchränkten Umfang der zu organiſierenden Erfahrung beſtehen, ſondern auch in einer beengten, einſeitigen Wahrnehmung und in der Unzulänglichkeit der Grundſtellungsnahme zu dem Material der Erfahrung. Hier iſt beſonders typiſch eine übermäßige Konzentrierung auf den Geſichtspunkt des ſozialen Kampfes, ein Hinabführen der Kunſt zu einer kampforganiſatoriſchen Rolle. Das iſt ganz natürlich für eine junge und kämpfende Klaſſe, die noch dazu in der ſchwerſten Lage iſt. Das iſt ſogar notwendig am Anfang der Entwicklung einer Klaſſe, zur Zeit ihrer Selbſtbeſtimmung durch die Erkenntnis ihres Gegenſatzes zu einer anderen Geſellſchaftsklaſſe, zur Zeit, wo ſie die Kampfſeite ihrer Ideologie bearbeitet. Aber gleich darauf, ebenſo unvermeidlich, wird dieſer Geſichtspunkt unzureichend.

Zu ihrem Ideal geht die Arbeiterklaſſe durch den Kampf, aber dieſes Ideal iſt nicht Zerſtörung, ſondern eine neue Organiſation des Lebens, und dabei eine unerhört neue, unermeßlich-komplizierte und unerhört-

harmoniſche. Alſo gibt die Kultur des Kampfbewußtſeins das Hauptmittel zur Löſung der Aufgabe von ſich ſelbſt aus nicht, und eine Erarbeitung einer ſozial-erbauenden Ideologie iſt notwendig. In dieſer Richtung ſchreitet ſchon die proletariſche Wiſſenſchaft, und in derſelben Richtung muß ſich die proletariſche Kunſt entwickeln, mit um ſo größerer Energie und Schnelligkeit, je mehr die Arbeiterklaſſe ſich der Verwirklichung ihres Ideals nähern wird.

In der gegenwärtigen proletariſchen Poeſie herrſcht bei uns der Agitationsinhalt vor. In Tauſenden von Gedichten, die zum Klaſſenkampf rufen und die Siege in ihm verherrlichen, und in Hunderten von Erzählungen von der Entlarvung des Kapitals und ſeiner „Kriecher" ertrinkt alles andere. Das muß man ändern. Ein Teil muß nicht zum ganzen werden. Eine allſeitige Vertiefung in das Leben iſt zwar ſchwerer als ein Sturm zum Durchbruch der feindlichen Linien; aber in der Sache des Sozialismus iſt ſo eine Vertiefung noch notwendiger, weil nur ein allſeitiges Verſtehen des Lebens, ſeiner konkreten Gewalten und ihrer Wege eine Stütze für ein allumfaſſendes, praktiſches Schaffen in ihm geben kann.

Die politiſch-agitatoriſche Verengung der Poeſie ſpiegelt ſich ungünſtig wider in ihrem Kunſtcharakter ſelbſt, welcher doch, dem Weſen nach, ihre eigentliche organiſatoriſche Kraft iſt. Es entwickelt ſich die Herrſchaft der Schablone – wie kann ſich auch die Originalität in Tauſenden von Wiederholungen erhalten – und die teilnahmsvolle Empfänglichkeit, die den Künſtler mit den Maſſen verſchmilzt, ſtumpft ab.

Und dann, wenn der Inhalt ſich ſchon weiter entwickelt, wird er oft doch unter dem ſchon alten, früheren Geſichtswinkel aufgefaßt. So iſt in dem vor kurzem er-

ſchienenen Buche von A. Gaſteff das Hauptthema: die Maſchinenwirtſchaft, ihre gigantiſche, organiſierende Kraft, das Band, in welches es das werktätige Kollektiv vereinigt, die Macht und die Herrſchaft über die Elementarkräfte, welche ſie ihr verleiht. Das iſt eine der Grundideen des kultur-ſchöpferiſchen, proletariſchen Bewußtſeins. Gaſteff aber nannte ſein Buch „Die Poeſie des Arbeitsſchlages", ſo als ob ſeine Aufgabe nicht über die Grenze des Kampfbewußtſeins des Proletariats hinausginge. Denn es iſt klar, daß das Wort „Arbeitsſchlag" bei jedem, beſonders noch in der Zeit einer ſtürmiſchen Revolution, eine Vorſtellung von einer ſozialen Schlacht hervorrufen wird. Und keinesfalls nicht von einem Schlag, z. B. des Hammers, der dazu noch überhaupt ein unzureichendes Symbol für die Maſchinentechnik iſt.

Die Agitationsverengung der künſtleriſchen Ideen äußert ſich noch darin, daß man die Kapitaliſten und die ſich an ſie anſchließende bourgeoiſe Intelligenz in ſolchen Farben darſtellt, als ob da perſönlich boshafte, grauſame und unehrliche Menſchen ſeien uſw. So eine Auffaſſung iſt naiv und widerſpricht der kollektiviſtiſchen Methode des Denkens. Es handelt ſich nicht um die perſönlichen Eigenſchaften dieſes oder jenes Bourgeois, und nicht gegen einzelne Perſonen muß ſich das revolutionäre Gefühl und die revolutionäre Anſtrengung richten. Es handelt ſich um die Stellung der Klaſſen, und der Kampf wird gegen ein ſoziales Syſtem und gegen die mit ihm verbundene und es verteidigende Kollektive geführt. Ein Kapitaliſt kann perſönlich ein edelſter Menſch ſein; aber inwiefern er Vertreter ſeiner Klaſſe iſt, inſofern werden ſeine Handlungen und Gedanken notwendig durch ſeine ſoziale Lage beſtimmt. Für das bewußte Proletariat iſt er ſogar im Moment

eines Zuſammenſtoßes Feind nicht als Perſönlichkeit, ſondern als blindes Glied in der von der Geſchichte geſchmiedeten Kette. Um einen Sieg über die alte Welt davonzutragen, iſt es beſſer, ſie in ihren beſten Vertretern und in ihren höchſten Erſcheinungen verſtehen zu lernen und ſich nicht einzubilden, daß dort lauter boshafte Leute und ſchlechte Motive ſind. Der kollektive Gedanke und Wille der Arbeiterklaſſe muß ſich nicht in Kleinigkeiten verzetteln.

In einer nahen Verwandtſchaft mit derſelben Agitationsbeengung des Schaffens ſteht noch eine vor kurzem entſtandene Theorie, nach welcher die proletariſche Kunſt unbedingt immer „lebensluſtig" und entzückt ſein muß. Leider hat dieſe Theorie einen unzweifelbaren Erfolg, beſonders bei den jüngſten und unerfahrenſten proletariſchen Dichtern, obwohl man dieſe Richtung nicht anders als kindiſch bezeichnen kann. Die Tonleiter des kollektiven Klaſſengefühls darf nicht ſo beſchränkt ſein. Einem werktätigen Kollektiv iſt eine lebendige und helle Empfindung ſeiner Kraft eigen; man muß aber nicht vergeſſen, daß auch die Kraft manchmal Niederlagen erleidet. Die Kunſt muß vor allen Dingen aufrichtig und wahr ſein, beſonders als ein Organiſator des Lebens: wen und was kann der organiſieren, dem man nicht glaubt?

Im Mai 1918 konnte man in einer Arbeiterzeitung folgende Verſe leſen:

Ich geh' im Lenz im hellen Sonnenſchein,
In Purpurfarben brennt der Raum ſo weit,
Die kühnſten Träume trafen ein,
Wie ein Gebirge hoch und rein
Iſt aller Geiſt zu dieſer Zeit! . . .
O welche Zeit, o Raum ſo weit!

Im grünen Feld und Bach so toll,
Zur Abendandacht und im Morgenlicht,
Im Zuggetöse und Geroll,
In jedem lächelnden Gesicht —
Wie eine Blum', die schwere Perlen wiegt,
Ist nun die helle Freude voll.
Ich bin bis auf den tiefsten Grund
Erfüllt von Purpurfreude und von Sonnenglanz ...
usw.

Das war zur Zeit, als in Rußland wirklich die „kühnsten Träume trafen ein", und dabei ziemlich „purpurn" — die Träume der deutschen Imperialisten, was das Proletariat nicht verhindern konnte. Das sind die Tage der schweren Prüfungen und Not der russischen Revolution, die Tage der grimmigen Verschmähung der Brüder in der Ukraine, im Kaukasus, in Finnland und im Baltikum, die Tage der qualvollen Erschöpfung von den ungeheueren Aufgaben im Lande, die Tage des Zerfalls und Hungers – die Tage der vollen Blüte all des verfluchten Nachlasses des Krieges ... Ja, Verzweiflung ist der Kämpfer unwürdig; aber der Betrug der rosigen Brillen ist ihrer noch mehr unwürdig: er ist die Flucht vor der Wirklichkeit, eine lügenhafte Maske der gleichen Verzweiflung ...

Das erniedrigt die proletarische Poesie zum Niveau derjenigen, welche zu ihrem Wahlspruch hatten:

Als Wahrheitsdünkel ist viel besser
Der uns erhebende Betrug.

Nein, nicht süßliche Lobpreisungen, sondern einen unbezwingbaren Willen und einen historischen Stolz – das hat das von allen Seiten von Feinden umgebene Proletariat nötig.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae —

„Laßt die Welt zusammenstürzen — einen Furchtlosen werden die Trümmer erschlagen.“ Der alte Dichter-Individualist wußte, was wirklicher Mut ist. Desto besser muß es der Dichter des neuen Kollektivs wissen.

In all der regulierenden Arbeit muß unsere Kritik des proletarischen Schaffens immer eins im Auge behalten: Der Geist des werktätigen Kollektivismus ist vor allen Dingen — Objektivität.

III.

Die Kritik der proletarischen Kunst muß in bezug auf die Form dieser Kunst eine ganz bestimmte und klare Aufgabe verfolgen: vollständige Übereinstimmung dieser Form mit dem Inhalt.

Die künstlerische Technik muß das Proletariat selbstverständlich vor allen Dingen bei seinen Vorgängern erlernen. Dabei kommt selbstverständlich die Versuchung, das Letzte, was von der alten Kunst erarbeitet ist, für ein Muster zu nehmen. Hier ist es leicht, in einen Irrtum zu verfallen.

In der Kunst ist die Form untrennbar mit dem Inhalt verbunden, und gerade deswegen ist das Allerletzte in ihr nicht immer das Vollkommenste. Wenn eine Gesellschaftsklasse ihre progressive Rolle in dem geschichtlichen Prozeß erfüllt hat, und sich zum Verfall neigt, dann wird auch der Inhalt ihrer Kunst unvermeidlich verfallen; und dem Inhalt folgt, sich an ihn anpassend, die Form. Die Ausartung der herrschenden Klasse geschieht auf der Grundlage des Überganges zum Parasitismus. Ihm folgt die Übersättigung, die Abstumpfung des Lebensgefühls. Es entfällt ihr die Hauptquelle des

neuen ſich entwickelnden Inhalts — die ſozial ſchöpfe-
riſche Tätigkeit; das Leben wird leer und verliert den
„Vernunfts-“, d. h. gerade den ſozialen Sinn. Die Leere
verſucht man dann durch Nachſuchen neuer und neuer
Genüſſe und neuer und neuer Empfindungen auszu-
füllen. Die Kunſt organiſiert dieſe Nachſuchungen: einer-
ſeits geht ſie auf dem Wege der erlöſchenden Sinn-
lichkeit in dekadente Verdrehungen über; andererſeits
fängt ſie auf dem Wege der Verfeinerung und Raffinie-
rung der äſthetiſchen Empfänglichkeit an, ihre Formen
bis aufs äußerſte zu komplizieren und ſucht ſie durch
eine Menge kleinlicher Schlauheiten auszuſchmücken. All
das wurde wiederholt in der Geſchichte beobachtet bei
dem Verfall verſchiedener Kulturen — der öſtlichen, an-
tiken und feudalen.

Auch wurde es in den letzten Jahrzehnten auf dem
Grunde der Zerſetzung der bürgerlichen Kultur beob-
achtet — der größte Teil der Richtungen der dekadenten
„Moderne“ und „Futurismus“. Die ruſſiſche bürgerliche
Kunſt ſchleppte ſich hinter der europäiſchen, wie auch
die ſaftloſe und welke ruſſiſche Bourgeoiſie ſelbſt, die
es verſteht zu ſterben ohne richtiges Aufblühen.

Die künſtleriſche Technik im ganzen und in ihren
Grundlagen muß man nicht bei dieſen Organiſatoren
des Lebenszerfalls erlernen, ſondern bei den großen
Arbeitern der Kunſt, die ihren Urſprung in dem Auf-
ſchwung der jetzt ablebenden Klaſſen haben — bei den
revolutionären Romantikern und bei den Klaſſikern aller
Zeiten. Bei den „Jüngſten“ aber kann man nur Kleinig-
keiten, in denen ſie zwar mitunter große Meiſter ſind,
erlernen — aber auch nur mit Vorſicht und mit Um-
ſehen, um durch die Berührung mit ihnen keine Fäul-
nisembrionen aufzunehmen.

Traurig iſt der Anblick eines Proletarier-Dichters, der

die beſten künſtleriſchen Formen ſucht und ſie zu finden glaubt bei irgendeinem geſpreizten Intelligenten (Majakoffsky*) oder noch ſchlimmer bei Igor Sjewjerjanin**, dem Ideologen der Luis, der Kokotten und der talentvollen Darſtellung der lackierten Abgeſchmacktheit. Wir hatten große Meiſter, welche es würdig ſind, die erſten Lehrer der Kunſtformen für die große Klaſſe zu ſein.

Die Einfachheit, Klarheit und Reinheit der Form bei dieſen großen Meiſtern — Puſchkin***, Gogol****, Lerwontoff*****, Njekraſſoff, Tolſtoj — entſpricht am beſten den Aufgaben der entſtehenden Kunſt. Selbſtverſtändlich wird der neue Inhalt auch neue Formen erarbeiten, aber ausgehen muß man von dem Beſten, was es gab. Von den „Jüngſten" ſoll man nur die dem Geiſte nach nahen und künſtleriſch ſtandhaften ſtudieren, und nicht die fernen und veränderlichen, die bald kommen, bald gehen, wie die Andrejeffs†, Balmonts††, Blocks††† und andere.

---

* Majakoffsky — ein ruſſiſcher Futuriſt — der Leiter der Moskauer Futuriſten-Schule.

** Sjewjerjanin, Leiter der Petersburger Futuriſten. Iſt ſehr talentvoll und hat in der letzten Zeit einen ganz neuen eigenen Weg gefunden.

*** Puſchkin, Alexander Sergejewitſch, der bedeutendſte ruſſiſche Dichter des 19. Jahrhunderts (1799—1837).

**** Gogol, Nikolaj Waſſiljewitſch, einer der hervorragendſten ruſſiſchen Schriftſteller und wohl der bedeutendſte ruſſiſche Humoriſt des 19. Jahrhunderts (1809—1852).

***** Lerwontoff, Michail Jurjewitſch, einer der größten Dichter Rußlands. Seiner Bedeutung nach — ein Rivale Puſchkins. Romantiker und ſehr bedeutender Vertreter des Byronismus (1814—1841).

† Andrejeff, Leonid — ein berühmter ruſſiſcher Schriftſteller und Dramaturg.

†† Balmont, Konſtantin, der bedeutendſte ruſſiſche Dichter-Impreſſioniſt, unter deſſen Einfluß (was die Form anbetrifft) die größte Zahl der gegenwärtigen Dichter Rußlands mehr oder weniger ſtehen.

††† Block, Alexander, ein ſehr beliebter ruſſiſcher Dichter. Sehr zart, feinfühlend und träumeriſch, von der Kritik als „Romantiker der Stadt" bezeichnet.

Bemerkungen des Überſetzers.

Die ruſſiſche Arbeiterpoeſie hat von dem erſten Tage an eine beſondere Vorliebe für den richtig-rhythmiſchen Vers mit einfachen Reimen bewieſen. Jetzt legt ſie viel mehr Neigung zu freien Rhythmen und ſich komplizierenden, durchflechtenden, neuen, mitunter unerwarteten Reimen an den Tag. Hier äußert ſich klar die Wirkung der neueſten Poeſie der Intelligenz; man kann ſie ſchwerlich begrüßen. Die neuen Formen ſind ſchwerer, der Kampf um ſie – ein überflüſſiger Kraftaufwand, der von der Hauptſache, von der Ausarbeitung und von der Entwicklung des künſtleriſchen Inhalts ablenkt.

Eine gewiſſe Eintönigkeit in der Regelmäßigkeit darf ſein. Die letzte hat aber ihren Grund im Leben ſelbſt. Der Arbeiter in der Fabrik lebt im Reiche ſtrenger Rhythmen und einfacher elementarer Reime. Im „Stahlchaos" der Werktiſche und der ſich bewegenden Maſchinen durchflechten ſich Wellen verſchiedener aber im großen ganzen mechaniſch genauer Rhythmen; dabei wird die Ununterbrochenheit der kleineren und öfteren von ſelteneren und ſchwereren wie durch den Reim oder durch die Zäſur im Gedicht durchſchnitten. Dieſe Töne ſchmieden durch ihre ſich unendlich wiederholenden Schläge Wortbilder aus, in welche der Arbeiter mit der künſtleriſchen Natur ſeine Erlebniſſe einzugießen verſucht.

Später, wenn die Rhythmen der lebendigen Natur, wo dieſe mechaniſche Regelmäßigkeit und Wiederholung kleiner iſt, auch dem Arbeiter zugänglicher werden, wird dieſe Eintönigkeit ſich von ſelbſt ausgleichen. Aber ſie durch Nachahmungen der Dichter eines fremden Milieus und einer fremden Umgebung zu überwinden, iſt eine überflüſſige Aufgabe, die die Schwierigkeiten da vergrößert, wo ſie ohnedem ſchon groß ſind. Nicht durch Zufall ging der bisher beſte Arbeiterdichter Samobytnik nicht auf dieſem Wege.

Die allerschwerste Form für die junge Poesie ist das Gedicht in Prosa. Den Reim und den offenkundigen Rhythmus der Töne aufgebend, verlangt es einen um so strengeren Rhythmus der Bilder und auch zur selben Zeit eine genügende Harmonie in den Verbindungen der Töne. Diese Forderungen werden lange nicht gänzlich in der Arbeit A. Gasteffs, „Die Poesie des Arbeitsschlages", aufrechterhalten, wo gerade Gedichte in Prosa vorherrschen. Hier äußert sich die Unerfahrenheit des jungen Schaffens, welches sich auf die für es noch zu schweren Wege hinreißen läßt, vielleicht einfach infolge einer Unkenntnis ihrer Schwierigkeiten. Unsere Kritik kann zu einer großen Ersparnis an künstlerischen Anstrengungen führen, indem sie die verborgenen Schwierigkeiten der verschiedenen Formen erläutert – eine Frage, die die alte Kunsttheorie wenig beschäftigte.

Wie sehr den neuen Kunstarbeitern die Kenntnis der Theorie not tut, zeigt das Beispiel – das Verlagsmißverständnis mit dem Werke Bessalko's „Die Katastrophe". Das Büchlein ist „Roman" genannt, während in der Tat bloß eine große Novelle vorliegt. Den Unterschied zwischen diesen Formen, welche in dem gewöhnlichen Literaturtheorien ziemlich unbestimmt angegeben wird, kann unsere Kritik ziemlich leicht und genau erklären. Das Stellen der Organisationsaufgabe und ihre Lösung hat in einer Erzählung einen episodischen Charakter; im gegebenen Falle wollte der Autor zeigen, wie sich ein dem Bestande nach ungleichartiges, revolutionäres Kollektiv bei einer äußersten Unterdrückung und Tätigkeitsbehinderung desorganisiert. Würde der Autor diese Frage in einer systematischen Form stellen und lösen – würde er den Ursprung und die Entwicklung der verschiedenen Elemente des revolutionären Kollektivs erläutern, die Bedingungen, die sie vorübergehend mit-

einander verbunden haben, die objektive Notwendigkeit der Zerlegung und des Zerfalls und dabei gerade auf ſolche und nicht auf eine andere Weiſe erklären — dann würde es ein Roman ſein. Es handelt ſich ſelbſtverſtändlich nicht um den Umfang: ein kleiner Roman kann kleiner ſein als eine große Novelle.

Unſere Kritik wird in ihrer lebendigen Sache Schritt für Schritt eine neue Kunſttheorie erbauen, wo auch der geſamte Reichtum der Erfahrungen der alten Kritik Platʒ finden, aber revidiert und vom höchſten, vom allorganiſatoriſchen Geſichtspunkt neu ſyſtematiſiert wird.

Man muß notieren, daß in einigen Fällen die Kritik der Form gänzlich untrennbar von der Kritik des Inhalts iſt, und tatſächlich in ſie hinübergeht. Das bezieht ſich beſonders auf die Frage von den künſtleriſchen Symbolen. So ein Symbol iſt ein lebendiges Bild, welches als eine Art Zeichen für eine ganze Reihe anderer mit ihm verbundener Bilder dient, und als ein Mittel, ſie gleichzeitig und organiſiert dem Bewußtſein beizuführen. So iſt zum Beiſpiel der Schatten von Hamlets Vater ein Symbol des dumpfen Widerhalls der verbrecheriſchen Tat, die ſich nach und nach in dem ſozialen Milieu verbreitet und ein Geheimnis aufdeckt. Die große Stadt in den „Morgenröten" von Verhaerne iſt ein Symbol der geſamten Organiſation der kapitaliſtiſchen Geſellſchaft uſw. Aber als ein lebendiges Bild und nicht nur als bloßes Zeichen hat ſo ein Symbol auch ſeinen eigenen Inhalt, den man empfindet, und dabei zu allererſt. Der Schatten iſt ein Geſpenſt — die große Stadt — irgendeine Hauptſtadt. Dieſer Inhalt iſt an ſich allen Kunſtgeſetʒen und einer entſprechenden Kritik unterworfen. Würde ſich z. B. der Schatten von Hamlets Vater nicht ſo benehmen, wie es ſich für die Geſpenſter in der Volksphantaſie gehört, ſo würde eine

rohe Kunſtloſigkeit entſtehen. „Der Blaue Vogel“ von Maeterlink würde bei all der Tiefe ſeiner Idee kein großes Kunſtwerk ſein, wenn ſeine Symbole an ſich ſelbſt nicht ein ſchönes harmoniſches Märchen bildeten, das den Kindern ſo gefällt.

Selbſtverſtändlich muß unſere Kritik die Symbole auch von dieſer Seite beurteilen, mit der Auswahl der Symbole ſelbſt anfangend.

Unſere rohe, grauſame Zeit — die Epoche des Militarismus — in Tätigkeit, ſoufſliert den Künſtlern oft rauhe und grauſame Symbole. Nehmen wir z. B. an, daß ein Arbeiter-Belletriſt, um beſonders grell und ſtreng die Idee der Verweigerung alles Perſönlichen im Namen der großen kollektiven Sache darzuſtellen, ſie durch einen Mord des Helden, verübt an ſeiner Geliebten und mitfühlenden Frau, ſymboliſiert. Die Kritik muß ſagen, daß ſo ein Symbol unzuläſſig iſt: es widerſpricht der Grundidee des Kollektivismus. Eine Frau iſt für einen Kollektiviſten nicht nur die Quelle perſönlichen Glückes, ſondern ein wirkliches oder mögliches Glied desſelben Kollektivs. Oder z. B. ein Dichter, der ſich hinreißen läßt und die Bereitſchaft zum Kampfe mit der alten Welt, ohne vor den irgendwelchen möglichen, allerſchrecklichſten und ſchwerſten Opfern Halt zu machen, darſtellen will, droht:

Im Namen unſeres Morgens — laßt uns Raphael verbrennen,
Die alten Muſeen zerſtören, zertreten die Blumen der Kunſt.

Ein Genoſſe, Rezenſent, hat richtig, aber zu weich dazu bemerkt, daß hier „Pſychologie und nicht Ideologie“ iſt; d. h. daß der Dichter ſich, den Strömungen ſeines Gefühls hingebend, die ſoziale organiſatoriſche

Rolle der Kunſt vergeſſen hat. Das iſt ein Symbol für Soldaten und nicht für Arbeiter. Der Soldat kann und muß den Dom von Reims bombardieren, wenn ſich dort ein feindlicher Beobachtungspunkt befindet, oder ſo einer vermutet wird; aber was zwingt den Dichter, ſo ein Hindenburgiſches Bild zu wählen. Der Dichter kann über ſolche grauſame Notwendigkeit nur trauern, aber ſie nicht beſingen. Wenn das Schaffen ſelbſt ſo mit dem Strome fließt – wird es dadurch nicht erhöht. Der Proletarier darf niemals die Mitarbeiterſchaft der Generationen vergeſſen, welche der Zuſammenarbeit der Klaſſen in der Gegenwart entgegenſteht. Er hat kein Recht, die Achtung zu den großen Toten, die uns den Weg gebahnt und ihre Seelen vermacht haben, und welche uns aus dem Grabe eine helfende Hand in unſerer Strebung zum Ideal darreichen, zu vergeſſen.

In den Problemen der Kunſt, ſo wie auch in den Rhythmen ihres Inhalts muß unſere Kritik den Künſtler an ſeine verantwortliche Rolle, als eines Organiſators der lebendigen Kräfte des großen Kollektivs, erinnern.

IV.

Die Kritik erſcheint als Regulator des Lebens der Kunſt nicht nur von der Seite ihres Schöpfens, ſondern auch von der Seite ihrer Wahrnehmung: ſie iſt die Auslegerin der Kunſt für die breiten Maſſen, ſie zeigt den Menſchen, was und wie ſie aus der Kunſt für die Einrichtung ihres äußeren und inneren Lebens nehmen können.

In bezug auf die Kunſt der alten Welt iſt unſere Kritik genötigt, ſich ſogar nur auf dieſe Aufgabe zu beſchränken. Ihre Entwicklung kann ſie nicht regulieren. Aber in bezug auf unſere neue Kunſt iſt die

eine ſo wie die andere Aufgabe rieſenhaft und notwendig.

Es handelt ſich gar nicht nur darum, die Symbole aufzudecken, wenn ſie unverſtanden ſein würden, das in den Bildern Verborgene, was der Künſtler vielleicht auch für ſich ſelbſt nicht genau formulieren könnte, zu erklären und all die Folgerungen zu ziehen, die er noch ſelbſt nicht erreichte. Die Kritik muß auch auf die neuen Probleme hinweiſen, die auf Grund der vom Werke erreichten Reſultate hervortreten, ſo wie auch auf die neuen Möglichkeiten, die daraus entſtehen. Das wichtigſte iſt aber dies: Die Kritik muß ein neues Werk für die Maſſen in das Syſtem der Klaſſenkultur und in die gemeinſame Verbindung der proletariſchen Weltbeziehungen einführen und in lebendigen Bildern, die konkret und deswegen ſpeziell ſind, den Weltſinn, der durch den allorganiſierenden Geſichtspunkt aufgedeckt wird, zeigen.

Hier liegt der Weg, auf welchem unſere Kritik ſich ſelbſt in ein Schaffen verwandelt.



